

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ο Ρόλος της Πρόθεσης του Καλλιτέχνη στην Ερμηνεία του Έργου Τέχνης

Πτυχιακή Εργασία

Εισηγήτρια: Έφη Κυπριανίδου

A. M. 4102M018

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Έφη Φουντουλάκη

Εαρινό Εξάμηνο

2009

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	2
---------------	---

ΜΕΡΟΣ Ι

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΠΡΟΘΕΣΗΣ: ΠΡΟΘΕΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΑΝΤΙ – ΠΡΟΘΕΤΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ

Μια γενική θεώρηση της εργασίας.....	7
--------------------------------------	---

Κεφάλαιο Ι

Η ιδέα της ‘πρόθεσης’ ως η πλάνη της ερμηνείας: <i>The Intentional Fallacy</i>	10
--	----

Η αντίπερα όχθη: Προς υπεράσπιση του ρόλου της καλλιτεχνικής πρόθεσης.....	15
--	----

Ο τρίτος δρόμος: Ο υποθετικός προθετικισμός και η πρόθεση ως κατασκευή.....	21
---	----

Μία διαφορετική κριτική: Ο προθετικισμός αντιμέτωπος με ένα παράδοξο.....	25
---	----

Η πρόθεση του καλλιτέχνη και οι αισθητικές ιδιότητες του έργου τέχνης: Η τέχνη ως Έκφραση.....	33
--	----

Ο ρόλος του παρατηρητή στην ερμηνεία: Έργο τέχνης και Αισθητικό αντικείμενο.....	39
--	----

ΜΕΡΟΣ ΙΙ

ΜΕΛΕΤΕΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΩΝ

Κεφάλαιο ΙΙ

Η πρόθεση ως σχέση ανάμεσα στο αντικείμενο και τις περιστάσεις δημιουργίας: Ο Picasso και το <i>Πορτραίτο του Kahnweiler</i>	46
--	----

Ο ρόλος της πρόθεσης σε ερμηνείες του πίνακα του Velázquez <i>Las Meninas</i>	54
---	----

ΕΠΙΜΕΤΡΟ Β΄	59
-------------------	----

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	62
-------------------	----

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	
----------------	--

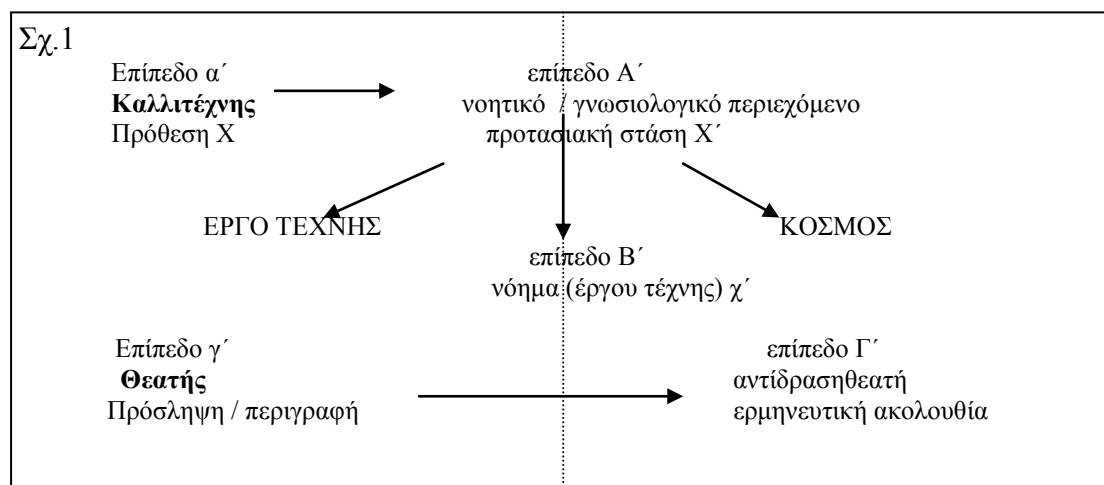
ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η πρακτική της θεωρίας της τέχνης αρκετές φορές στρέφεται σε ό,τι αποκαλείται 'πρόθεση' του καλλιτέχνη: προτού αποφασίσουμε αν αυτή η στροφή συνιστά μια «πλάνη», το ερώτημα αφορά τη δυνατότητα προσδιορισμού της πρόθεσης του καλλιτέχνη. Πρόκειται για ανασυγκρότηση στοιχείων αυτοβιογραφικού υλικού; Είναι ζήτημα πολιτιστικών / κοινωνικών συμβάσεων; Προκύπτει μέσα από τις ιδιότητες του καλλιτεχνικού έργου καθ' αυτού; Κατόπιν, το ζήτημα είναι να δούμε ποιος ο ρόλος της πρόθεσης του καλλιτέχνη – ή όποιων στοιχείων θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ως συνιστούντα στοιχεία της πρόθεσής του – στην ερμηνεία του έργου τέχνης.

Σε πρώτη τουλάχιστον φάση, διερωτώμενοι σε τι συνίσταται η 'καλλιτεχνική πρόθεση', μπορούμε διαισθητικά να απαντήσουμε ότι αυτό που εννοούμε κάνοντας λόγο για 'πρόθεση' είναι το περιεχόμενο της σκέψης, οι ιδέες ή οι πεποιθήσεις του καλλιτέχνη¹. Αυτή η διαισθητικά προφανής απάντηση μπορεί τελικά να μας οδηγήσει στην εικόνα ενός 'πακέτου' που περιλαμβάνει ένα πλέγμα πεποιθήσεων και ιδεών του καλλιτέχνη το οποίο, αφού μετουσιωθεί σε γλωσσικές εκφράσεις, φόρμες ή άλλες μορφές αναπαραστατικών τεχνών, εκτίθεται σε έναν αποδέκτη αναγνώστη / θεατή, που με τη σειρά του το αποκωδικοποιεί σε ιδέες και πεποιθήσεις. Αυτή την αντίληψη έχει εξάλλου ο λογοτέχνης που ισχυρίζεται ότι 'έβαλε τις σκέψεις του στο χαρτί'. Το μεταφορικό αυτό σχήμα είναι προφανές ότι δεν αληθεύει: οι σκέψεις μας μένουν μοναχά στο νου μας ενώ αυτά που βάζουμε στο χαρτί είναι απλά γλωσσικά σημεία. Ο ζωγράφος δε ζωγραφίζει τις σκέψεις του, αλλά φόρμες και χρώματα. Από την άλλη βέβαια, αυτό που ο καλλιτέχνης έχει στη σκέψη του μοιάζει να μην μπορεί παρά να αφορά τον κόσμο και τις καταστάσεις του.

¹ Ο Richards (1929) θεώρησε ότι μια (γλωσσική) εκφορά φέρει τέσσερα είδη νοήματος: τη Σημασία ('αυτό που λέει'), το Συναίσθημα ('τη στάση του απέναντι σε αυτό για το οποίο μιλάει'), τον Τόνο ('τη στάση του απέναντι στον ακροατή') και την Πρόθεση του ομιλητή. Η τελευταία αποτελεί, σύμφωνα με τον Richards, 'το στόχο του, συνειδητό ή ασυνείδητο, την εντύπωση που θέλει να πετύχει'. Είναι ο σκοπός που έχει μιλώντας και που διαμορφώνει το λόγο του. Αποτελεί προϋπόθεση της σύλληψης του νοήματος, αλλά και μέτρο της επιτυχίας του γλωσσικού ενεργήματος του ομιλητή.

Με βάση τα παραπάνω, μπορούμε να παραστήσουμε το ζήτημα της πρόθεσης του καλλιτέχνη στην ερμηνεία του καλλιτεχνικού έργου κατά τον τρόπο που φαίνεται στο Σχήμα (1):



Το σχήμα δομείται στη βάση ενός οριζοντίου διαμελισμού, που αφορά τον καλλιτέχνη και το θεατή (αντίστοιχα το συγγραφέα και τον αναγνώστη), και ενός καθέτου που αφορά το αντικείμενο που συνιστά το έργο τέχνης από τη μια, και την εξωτερική πραγματικότητα από την άλλη. Ο κάθετος διαμελισμός έχει την έννοια ότι η διαδικασία συγκρότησης του νοήματος γίνεται βέβαια από το έργο τέχνης καθεαυτό, αλλά φαίνεται να είναι απαραίτητο να ελεγχθεί ως προς τις (εξωτερικές) αναφορές του: οι σκέψεις του καλλιτέχνη αφορούν τον κόσμο και τις καταστάσεις του. Το έργο τέχνης δεν ανήκει στο θεατή / θεωρητικό, αλλά ούτε στον καλλιτέχνη: από τη στιγμή της δημιουργίας του αποσπάται από τον καλλιτέχνη και στρέφεται προς τον κόσμο. Είναι το δημιούργημα του καλλιτέχνη, αλλά ταυτόχρονα με το ίδιο το γεγονός της σύστασής του παραδίδεται στην κατοχή του κοινού, στην ερμηνεία και στη διατύπωση προτάσεων για το περιεχόμενό του. Με άλλα λόγια, στη διερεύνηση του ρόλου της πρόθεσης του καλλιτέχνη στην ερμηνεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ζητούμενο αποτελεί η μελέτη της σχέσης ανάμεσα στο αντικείμενο της τέχνης και στις περιστάσεις μέσα από τις οποίες δημιουργήθηκε.

Ως προς τον οριζόντιο διαμελισμό, διαπιστώνουμε ότι το επίπεδο α' του καλλιτέχνη απεικονίζεται επίσης διχασμένο ανάμεσα στην πρόθεσή του, ως ένα βαθύτερο «θέλιν ειπείν» (*vouloir dire*), και στη σκέψη του ως συγκροτημένες *προτασιακές στάσεις*².

Το νοητικό περιεχόμενο συνιστά, δηλαδή, προτασιακό περιεχόμενο μιας πεποίθησης ή σκέψης και διακρίνεται κατηγορικά από το δεύτερο επίπεδο, στο οποίο βρίσκεται το *νόημα* του έργου τέχνης. Το τρίτο επίπεδο του σχήματος (1) αφορά τη δημόσια παρουσίαση του έργου τέχνης, διαδικασία στην οποία πρωταγωνιστεί ο θεατής (θεωρητικός) του έργου. Αυτό το επίπεδο διαμελίζεται στην πρόσληψη και περιγραφή ορισμένων ιδιοτήτων του έργου τέχνης από το θεατή, και σε ό,τι εδώ ονομάσαμε ερμηνευτική ακολουθία: στην αξιολόγησή του και στη διατύπωση προτάσεων αναφορικά με την ερμηνεία / νόημα του έργου τέχνης.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, μπορούμε να πούμε ότι η διερεύνηση του ρόλου της πρόθεσης του καλλιτέχνη στην ερμηνεία του έργου τέχνης συνιστά, καταρχήν, την επερώτηση της δυνατότητας επιτυχούς εγκλεισμού ενός προθετικού περιεχομένου σε μια καλλιτεχνική πράξη (πίνακας κλπ). Έπειτα, πρόκειται για τη συγκρότηση ενός *καθορισμένου* νοήματος βάσει του προθετικού περιεχομένου του καλλιτέχνη, και επομένως η διερεύνηση έχει να κάνει με την πρόσληψη του έργου από το θεατή και την αντίδρασή του σε αυτό. Επομένως, εξετάζουμε στην ουσία μια διαδικασία που αποτελεί *σύνθεση* της μετάδοσης ενός νοήματος – που έχει ως προϋπόθεση τη διαδικασία επιτυχούς εγκλεισμού ενός νοητικού περιεχομένου σε ένα έργο τέχνης – με την πρόσληψη, η οποία ισοδυναμεί με την ερμηνεία του έργου τέχνης από το

² Οι *προτασιακές στάσεις* ενός ατόμου, δηλαδή η κατάσταση των πεποιθήσεων, επιθυμιών, φόβων ή ελπίδων του, συγκροτούν το καλούμενο προθετικό περιεχόμενο (*intentional content*) του νου του. Η γενική μορφή της *απόδοσης προτασιακής στάσης* είναι: *S j ότι P*, όπου *S* το υποκείμενο στο οποίο αποδίδεται η προτασιακή στάση, *j* ο τύπος της προτασιακής στάσης και *P* το πληροφοριακό (προτασιακό) περιεχόμενο της στάσης. Σημειώνουμε ότι οι όροι *intentional / intentionality* αποδίδονται από τους έλληνες φιλοσόφους του νου ως *αποβλεπτικός / αποβλεπτικότητα* (βλ. λ. χ Μανωλακάκη 1998, Νικολινάκος 1997, Παγωνιδιώτης 2001), ακριβώς για να αποφευχθεί ο περιορισμός της έκτασης των όρων στις προθέσεις, εφόσον περιλαμβάνουν, όπως αναφέρθηκε, πεποιθήσεις, επιθυμίες κ.λ.π. Ωστόσο, στο παρόν κείμενο θα παραμείνουμε στη συντηρητική απόδοση του όρου ως *προθετικός / προθετικότητα*, (βλέπε λ. χ Βοσνιάδου 2004), εφόσον επιδιώκουμε να αναφερθούμε κυρίως στις καθαρές προθέσεις (σκοπούς) που συνοδεύουν τα καλλιτεχνικά ενεργήματα.

θεατή. Η φιλοσοφική διερεύνηση του ρόλου της πρόθεσης στα ζητήματα ερμηνείας του έργου τέχνης συνιστά μια διερεύνηση της *δυνατότητας προσδιορισμού* του προθετικού περιεχομένου του καλλιτέχνη, αλλά και διερεύνηση της *περαιτέρω* υπόθεσης, σύμφωνα με την οποία οι προτασιακές στάσεις του είναι *αναγκαίες* (ή και *επαρκείς*) συνθήκες για την ερμηνεία του έργου τέχνης.

ΜΕΡΟΣ Ι

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΠΡΟΘΕΣΗΣ: ΠΡΟΘΕΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΑΝΤΙ – ΠΡΟΘΕΤΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ

ΜΙΑ ΓΕΝΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η συζήτηση γύρω από την ερμηνεία ενός έργου τέχνης περιστρέφεται γύρω από δύο βασικά ερωτήματα: (α) με ποια μέσα ερμηνεύουμε ένα έργο τέχνης; (β) σε τι συνίσταται η ερμηνεία των έργων τέχνης;

Η απάντηση στο (α) ερώτημα είναι σχετικά απλή και θα μπορούσε να περιλαμβάνει, κατ' αρχήν, τις αισθητηριακές μας ικανότητες (όραση, ακοή), τα αφηγηματικά βοηθήματα που προσφέρονται από τους καλλιτέχνες ή τους επιμελητές (κατάλογοι, τίτλοι, κείμενα περιγραφής ή ανάλυσης που εκτίθενται μαζί με τα έργα, λεζάντες) και όσα στοιχεία γνωρίζουμε για το υπόβαθρο του καλλιτέχνη και του έργου τέχνης. Το δεύτερο ερώτημα είναι κάπως πιο περίπλοκο, εφόσον για την απάντησή του πρέπει να αναφερθούμε στις νοητικές δεξιότητες τις οποίες ενεργοποιούμε για να ερμηνεύσουμε ένα έργο τέχνης, αλλά και επίσης να ορίσουμε τι ακριβώς είναι αυτό το οποίο ζητούμε να ερμηνεύσουμε. Πρόκειται για το αντικείμενο καθαυτό, για τις ιδιότητες του αντικειμένου – και αν ναι, από αυτές, ή κυρίως αναζητούμε να ερμηνεύσουμε τις προθέσεις του καλλιτέχνη;

Στην παρούσα έρευνα, η οποία ασχολείται με τη φιλοσοφική επερώτηση του ρόλου της πρόθεσης στην ερμηνεία του έργου τέχνης, το βασικό ερώτημα διαμορφώνεται ως εξής: είναι η γνώση της πρόθεσης του καλλιτέχνη *αναγκαία* συνθήκη για την ερμηνεία του έργου τέχνης; Είναι, επιπλέον, *επαρκής* συνθήκη; Σε λιγότερο φιλοσοφική διατύπωση, πρόκειται για τη διερεύνηση του κατά πόσο η πρόθεση του καλλιτέχνη καθορίζει την ερμηνεία του έργου του, και μετριοπαθέστερα, αν είναι αναγκαίο να λαμβάνεται υπόψη^{3*}.

* Θα πρέπει εδώ να σημειώσουμε ότι όλες οι απόψεις που εξετάζονται στο Μέρος Ι του παρόντος, επικεντρώνονται στη λογοτεχνική θεωρία και στην πρόθεση του συγγραφέα. Ωστόσο, από την πλευρά της Αναλυτικής Φιλοσοφίας και Θεωρίας αυτά είναι τα κείμενα τα οποία διαμόρφωσαν ευρύτερα τη συζήτηση για το ρόλο της πρόθεσης του καλλιτέχνη στην ερμηνεία του έργου τέχνης. Κατά συνέπεια, συζητείται η επιχειρηματολογία τους σε όσο το δυνατό ευρύτερα πλαίσια από αυτά που αφορούν στενά τη λογοτεχνική θεωρία. Θα πρέπει επίσης εξ αρχής να σημειώσουμε ότι το ζήτημα του ρόλου του συγγραφέα / δημιουργού απασχόλησε την 'αντίπερα όχθη' της φιλοσοφίας – την καλούμενη Ηπειρωτική Φιλοσοφία. Είναι γνωστή η συζήτηση που παραδοσιακά αναπτύχθηκε

Μια καλή αφετηρία δεν μπορεί να είναι άλλη από το περιβόητο, πλέον, άρθρο των Beardsley και Wimsatt του 1946 υπό τον τίτλο *The Intentional Fallacy*. Σε αυτό, οι συγγραφείς απηχώντας την πρακτική της Νέας Κριτικής στη λογοτεχνία, απαντούν στο ερώτημα 'ποια είναι η σχέση – αν υπάρχει – μεταξύ των προθέσεων του καλλιτέχνη κατά τη διάρκεια της δημιουργίας ενός έργου τέχνης, και της εγκυρότητας ή αλήθειας των ερμηνευτικών προτάσεων σχετικά με αυτό' με μία ηχηρή άρνηση.

Στα επόμενα πενήντα χρόνια ο απόηχος της Νέας Κριτικής και του *Intentional Fallacy* μπορεί να ξεθώριασε, αλλά η συζήτηση γύρω από τη δυνατότητα ανασύστασης των προθέσεων πίσω από ένα έργο τέχνης και η χρησιμότητα αυτής στην ερμηνεία του έργου, παραμένει καίριας σημασίας. Παρουσιάζει επίσης ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην περίπτωση των σύγχρονων εικαστικών μορφών καλλιτεχνικής έκφρασης όπου, εν πρώτοις τουλάχιστον, φαίνεται δύσκολο να γίνει αποδεκτή η ιδέα ότι η πρόθεση του καλλιτέχνη δεν έχει καμιά ερμηνευτική βαρύτητα. Ας σκεφτούμε την κλασική (πλέον) περίπτωση των *Brillo Boxes* του Warhol, όπου μοιάζει σχεδόν αδύνατο ακόμη και να αντιληφθούμε ότι πρόκειται για έργο τέχνης, εάν αγνοήσουμε το γεγονός ότι ο Warhol *απέβλεπε* στη θέαση των κουτιών ως έργων τέχνης. Ακόμη περισσότερο, ρίχνοντας μια ματιά στη σύγχρονη εικαστική παραγωγή (ψηφιακά - διαδραστικά έργα, video art, installations), παρατηρούμε ότι στις μεγάλες εκθέσεις οι επιμελητές επιλέγουν έργα που δομούνται στη βάση εγκαταστάσεων εξαρτημένων από το περιβάλλον, που έχουν να κάνουν με το διαδίκτυο, που λειτουργούν διαδραστικά με τους επισκέπτες · γενικά, συναντούμε έργα από τα οποία στο τέλος μπορεί ακόμη και να μην μείνει

γύρω από τη δυνατότητα *αναγνώρισης* της πρόθεσης, ή αλλιώς της 'διαφάνειας των συγγραφικών προθέσεων', στα πλαίσια του Δορισμού όπου υποστηρίχθηκε ότι η συγγραφική πρόθεση, το «τι ο συγγραφέας ή ο ποιητής ήθελε να πει», δεν παίζει κανένα απολύτως ρόλο στην πρόσληψη του έργου από τον αναγνώστη (βλέπε λ. χ Barthes 1968). Στα πλαίσια της Ηπειρωτικής Φιλοσοφίας, η συζήτηση της προθετικότητας εξελίσσεται σημαντικά με τη συμβολή του Derrida, ο οποίος διατυπώνει, μεταξύ άλλων, την εξαιρετικά ενδιαφέρουσα θέση ότι 'δεν [επικαλούμαστε] την απουσία, καθαρή και απλή, της προθετικότητας. Αλλά ούτε υπάρχει κάποια ρήξη, απλή ή ριζική, με την προθετικότητα. Αυτό που τίθεται υπό ερώτηση δεν είναι η πρόθεση ή η προθετικότητα αλλά το τέλος τους, το οποίο προσανατολίζει και οργανώνει την κίνηση και την πιθανότητα μιας εκπλήρωσης, πραγματοποίησης και πραγμάτωσης σε μια πληρότητα που θα ήταν παρούσα και ταυτόσημη με τον εαυτό της' (Derrida 1988, 56). Η παρούσα μελέτη ασχολείται αυστηρά με την εργασία που έγινε από τους 'αναλυτικούς' φιλοσόφους, καθώς μια διαφορετική προσέγγιση θα υπερέβαινε κατά πολύ τους στόχους του παρόντος.

τίποτε εκτός από ένα κείμενο του επιμελητή σε έναν κατάλογο και κάποιες λίγο έως καθόλου βοηθητικές φωτογραφίες του. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η ερμηνεία που δίνει ο επιμελητής ή θεωρητικός στο έργο τέχνης φαίνεται να υποκαθιστά τελικά το ίδιο το έργο: η ερμηνεία γίνεται το έργο τέχνης, ή με τα λόγια του Hirsch, 'ο θεωρητικός της τέχνης γίνεται ο συγγραφέας του καλύτερου νοήματος [...] και καταλαμβάνει τη θέση του' (Hirsch 1967, 5).

Ωστόσο, ακόμη και αποδεχόμενοι την (έτσι κι αλλιώς διαισθητικά προφανή) ιδέα ότι η πρόθεση του καλλιτέχνη αποτελεί στοιχείο ερμηνείας του έργου τέχνης, απομένει προς διερεύνηση το κατά πόσο η πρόθεση αποτελεί αναγκαία και επαρκή συνθήκη, με άλλα λόγια αν συνιστά τον κρίσιμο παράγοντα που διαμορφώνει τελικά την ερμηνεία. Χωρίς ιδιαίτερη σκέψη, καταλαβαίνουμε λόγου χάριν ότι είναι πραγματικά ελάχιστες οι πιθανότητες να πειστούν οι επισκέπτες ότι τα κουτιά γάλακτος που κρέμασα στο σαλόνι μου αποτελούν έργο τέχνης, όσο κι αν δηλώνω ευθαρσώς ότι αναρτώντας τα είχα την πρόθεση να δημιουργήσω ένα έργο τέχνης.

Σε αυτή τη γραμμή, των καλούμενων 'προθετιστών' ('*intentionalists*') μελετώνται δύο διαφορετικές απόψεις: από τη μια η θέση του Hirsch σύμφωνα με την οποία η πρόθεση του καλλιτέχνη *καθορίζει* την ερμηνεία του έργου τέχνης και επομένως δεν μπορεί να παραβλεφθεί · και από την άλλη, η θέση των Knapp και Michaels σύμφωνα με την οποία η πρόθεση *ταυτίζεται* με το νόημα του έργου τέχνης.

Τέλος, εξετάζεται μια διαφορετική γραμμή, αυτή του Levinson, ο οποίος υποστηρίζει ότι η πρόθεση του καλλιτέχνη συνεισφέρει στην *κατασκευή* της καλύτερης δυνατής ερμηνείας ενός έργου. Με άλλα λόγια, ο *υποθετικός προθετικισμός* (*hypothetical intentionalism*) αναγνωρίζει την αναγκαιότητα της πρόθεσης του καλλιτέχνη στην ερμηνεία του έργου τέχνης, αλλά αντιλαμβάνεται την πρόθεση ως την καλύτερη δυνατή κατασκευή στη βάση των δεδομένων από το υπόβαθρο του καλλιτέχνη και του έργου.

Η ΙΔΕΑ ΤΗΣ ΠΡΟΘΕΣΗΣ ΩΣ Η ΠΛΑΝΗ ΤΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ: *THE INTENTIONAL FALLACY*

Σύμφωνα με τους Wimsatt και Beardsley, αναγνωρίζουμε δύο τύπους ερωτημάτων για ένα έργο τέχνης: ο πρώτος αφορά το 'κατά πόσον οι προθέσεις του καλλιτέχνη εκπληρώθηκαν', και ο δεύτερος το 'κατά πόσο το έργο τέχνης έπρεπε να είχε αναληφθεί' και, επομένως, 'αν αξίζει να διατηρηθεί' (IF, 295). Παραδοσιακά θεωρήθηκε ότι ερώτημα που αφορά την ερμηνεία και αξιολόγηση του έργου τέχνης είναι το πρώτο, ενώ αντίθετα το δεύτερο ερώτημα αποτελεί μια μάλλον ηθικής κατηγορίας αποτίμηση. Για τους Wimsatt και Beardsley, ωστόσο, είναι ακριβώς το ερώτημα 'κατά πόσο το έργο τέχνης έπρεπε να είχε αναληφθεί' που αφορά την ερμηνεία, εφόσον αυτό αντιμετωπιστεί ως μια 'αντικειμενική αξιολόγηση του έργου τέχνης *καθ'αυτού*'. Η βασική θέση των Wimsatt και Beardsley είναι ότι το γεγονός ότι ακριβώς η πρόθεση του καλλιτέχνη και η ακόλουθη διαμόρφωση των προτασιακών του στάσεων συνδέονται *αιτιακά* με το έργο τέχνης, δε σημαίνει ότι οι προτασιακές του στάσεις πρέπει να αποτελέσουν *τη βάση της ερμηνείας και αξιολόγησης* του έργου τέχνης. Η απόφαση της δημιουργίας του έργου τέχνης, είτε αυτή αποδίδεται με τη ρομαντική ιδέα της «έμπνευσης», είτε ως «έκφραση» προτασιακών στάσεων, είναι μια απόφαση που ανήκει 'στην επιστήμη της ψυχολογίας, σε ένα σύστημα αυτο – εξέλιξης, ένα είδος γιόγκα, το οποίο καλά θα κάνει πιθανόν ο νέος ποιητής να προσέξει, αλλά το οποίο είναι κάτι τελείως διαφορετικό από τη *δημόσια τέχνη* της αξιολόγησης των ποιημάτων' (IF, 298)⁴. Οι

⁴ Κατά μία έννοια, μπορούμε να πούμε ότι οι απόψεις των Wimsatt και Beardsley απηχούν την αντίληψη των λογικών θετικιστών, οι οποίοι διαχωρίζουν το «πλαίσιο ανακάλυψης» από το «πλαίσιο δικαιολόγησης» μιας επιστημονικής θεωρίας. Για τους Λογικούς Θετικιστές, μια ανακάλυψη μπορεί να οφείλεται σε διάφορες αιτίες: τύχη, ταλέντο ερευνητή, κοινωνικό πλαίσιο κτλ. Ενδιαφέρει την κοινωνιολογία ή την ψυχολογία, αλλά σε καμιά περίπτωση την φιλοσοφία. Δεν υπάρχει «λογική της ανακάλυψης», δεν υπάρχουν δηλαδή ορθολογικά κριτήρια – λογικού τύπου και όχι ψυχολογικού – που να οδηγούν και να καθορίζουν τη νομοτέλεια μιας ανακάλυψης. Επομένως, το έργο της φιλοσοφίας περιορίζεται στη δικαιολόγηση, δηλαδή την αξιολόγηση της ανακάλυψης: στη σημασία και στην ένταξη του νέου φαινομένου ή της νέας θεωρίας στο πλαίσιο της συνολικής επιστήμης. Κατά τρόπο ανάλογο, για τους Wimsatt και Beardsley δεν ενδιαφέρει το τι είχε ο καλλιτέχνης στο νου του και πώς αποφάσισε να δημιουργήσει κατά τον τρόπο που το έπραξε το συγκεκριμένο έργο

Wimsatt και Beardsley αντιλαμβάνονται την πρόθεση ως ‘το σχέδιο ή το πρόγραμμα’ που ο δημιουργός έχει στο νου του (*IF*, 294), μια ιδέα που διατυπώνει αργότερα ο Beardsley ότι ‘η πρόθεση του καλλιτέχνη είναι μια σειρά ψυχολογικών καταστάσεων ή συμβάντων μέσα στο νου του’ (Beardsley 1958, 17). Ο Wimsatt προχωρεί ένα ακόμη βήμα όταν λέει ότι ‘το έργο τέχνης είναι κάτι το οποίο προκύπτει από το ιδιωτικό, ατομικό, δυναμικό και προθετικό βασίλειο του μυαλού και της προσωπικότητας του δημιουργού του [αλλά...] από τη στιγμή που προκύπτει, εισέρχεται σε ένα δημόσιο, και υπό μία ξεκάθαρη έννοια, σε ένα αντικειμενικό βασίλειο’ (Wimsatt 1976, 116).

Στο κείμενο του *IF*, οι συγγραφείς δε φαίνεται να διατυπώνουν με σαφήνεια ένα γενικότερο επιχείρημα βάσει του οποίου οι αναφορές στον καλλιτέχνη και τις προθέσεις του όχι απλώς δεν είναι αναγκαίες αλλά, επιπλέον, είναι άσχετες με την ερμηνεία του έργου τέχνης. Ωστόσο, μπορούμε να επιχειρήσουμε να συγκροτήσουμε τη δομή του επιχειρήματός τους, βασισμένοι στις απόψεις που οι Wimsatt και Beardsley διατυπώνουν αναφορικά με τη φύση της πρόθεσης του καλλιτέχνη τόσο στο *IF* όσο και σε άλλα κείμενά τους.

Με απλά λόγια, φαίνεται ότι το επιχείρημα του *IF* στηρίζεται σε ένα διαχωρισμό ανάμεσα σε εξτερναλιστικά (*external*) και σε ιντερναλιστικά (*internal*)⁵ τεκμήρια που αφορούν την ερμηνεία του έργου τέχνης. Σύμφωνα με αυτό το διαχωρισμό, τα ιντερναλιστικά ως προς το έργο τέχνης τεκμήρια είναι επίσης και δημόσια: πρόκειται για τα τεκμήρια που ‘βρίσκονται μέσα από την κανονική χρήση της γλώσσας, τη σύνταξη και τη σημασιολογία’. Με άλλα λόγια, πρόκειται για τις τυπικές ιδιότητες ενός έργου τέχνης (στην περίπτωση της ζωγραφικής σε αυτές περιλαμβάνονται η φόρμα και ο συνδυασμός των χρωμάτων, στην περίπτωση της μουσικής ο ρυθμός και το μέτρο κ.ο.κ).

τέχνης. Η θεωρία της τέχνης δε συνιστά μελέτη της ψυχολογίας του καλλιτέχνη ή της έμπνευσης που τον οδήγησε στη δημιουργία του έργου τέχνης · με άλλα λόγια, η ψυχολογία και οι προτασιακές στάσεις του καλλιτέχνη δεν συνδέονται ούτε προσφέρουν καμιά βοήθεια στην αισθητική μελέτη του έργου.

⁵ Για το δίπολο *internal* / *external* έχει προταθεί η απόδοση εσώτερο / εξώτερο. Επειδή δεν έχει ακόμη επικρατήσει είτε αυτή είτε κάποια άλλη απόδοση, παραμένουμε στο ιντερναλιστικός / εξτερναλιστικός.

Τα εξτερναλιστικά ως προς το έργο τέχνης τεκμήρια είναι αυτά τα οποία είναι 'ιδιωτικά ή ιδιοσυγκρασιακά': δεν πρόκειται, με άλλα λόγια, για τις ιδιότητες εκείνες που χαρακτηρίζουν το έργο τέχνης καθ' αυτό αλλά για τεκμήρια που 'συνιστώνται μέσα από τις αποκαλύψεις [...] αναφορικά με το πώς ή το γιατί ο ποιητής έγραψε το ποίημα – σε ποια γυναίκα, καθισμένος σε ποιο γρασίδι, ή στο θάνατο ποιανού φίλου ή αδερφού' (IF, 299). Ανάμεσα σε αυτές τις κατηγορίες τεκμηρίων υπάρχει και μια τρίτη, ενδιάμεση κατηγορία, που έχει να κάνει με το χαρακτήρα του καλλιτέχνη και τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιεί μια λέξη, στη βάση της ιστορίας και των συσχετισμών που η λέξη φέρει για τον ίδιο. Η τελευταία κατηγορία δεν είναι ξεκάθαρη, ενώ οι Wimsatt και Beardsley αναγνωρίζουν ότι δεν είναι εύκολο να διαχωριστεί από την κατηγορία των εξτερναλιστικών τεκμηρίων. Φαίνεται, ωστόσο, ότι εισάγεται ακριβώς για να διαχωρίσει τη χρήση των βιογραφικών στοιχείων του καλλιτέχνη, τα οποία περιλαμβάνονται στην τρίτη κατηγορία, από το νοητικό προθετικό περιεχόμενο. Η μελέτη των βιογραφικών στοιχείων του καλλιτέχνη, 'αν και μπορεί να αποτελέσει τεκμήριο για το ποια ήταν η πρόθεση του καλλιτέχνη' (IF, 299), δεν ισοδυναμεί *κατ' ανάγκη* με τη μελέτη του νοητικού προθετικού του περιεχομένου. Με άλλα λόγια, η χρήση βιογραφικών στοιχείων για την ερμηνεία ή την απόδοση νοήματος σε ένα έργο τέχνης δεν οδηγεί απαραίτητα σε μια μελέτη των προτασιακών στάσεων του καλλιτέχνη, αλλά περιορίζεται στην παροχή στοιχείων για τον τρόπο με τον οποίο αυτός χρησιμοποίησε λέξεις ή νοηματοδότησε σύμβολα. Για τους Wimsatt και Beardsley, η θεωρία της τέχνης δε συνιστά μελέτη της ψυχολογίας του καλλιτέχνη, ή της έμπνευσης που οδήγησε στη δημιουργία του έργου τέχνης.

Η πρόθεση του καλλιτέχνη, θεωρούμενη ως μια σειρά *ιδιωτικών* συμβάντων που λαμβάνουν χώρα εντός του νου του, συνδέεται αιτιακά με το αισθητικό αντικείμενο, ωστόσο ο ερμηνευτής και ο θεωρητικός του έργου θα πρέπει να ενδιαφέρονται μόνο για τις ιδιότητες που το έργο τέχνης *καθ'αυτό* κατέχει και οι οποίες είναι *δημόσιες*. Το έργο τέχνης και η μελέτη του ανήκουν σε διαφορετικό βασίλειο απ' ότι ο νους και οι προθετικές οντότητες. Το πρόβλημα, με άλλα λόγια, δεν είναι ότι δεν μπορούμε να αποδίδουμε προτασιακές στάσεις στον καλλιτέχνη (αυτό εξάλλου μπορεί να γίνει στη βάση του ιδίου του έργου τέχνης), αλλά ότι κάθε

συζήτηση αναφορικά με το νοητικό περιεχόμενο και τις προθέσεις του καλλιτέχνη είναι *άσχετη* ως προς την ερμηνεία και αξιολόγηση του έργου. Σε αντίθετη περίπτωση, λέει ο Beardsley, θα ήταν ως εάν να μιλούσαμε όχι για το έργο 'αλλά για τον εργάτη, που είναι αρκετά διαφορετικό πράγμα' (Beardsley 1958, 458).

Η «προθετική πλάνη» συνίσταται στο να νομίζουμε ότι επειδή πίσω από κάθε έργο βρίσκεται μια 'αισθητηριακή και νοητική εμπειρία', η οποία συνδέεται *αιτιακά* με το έργο, τότε είναι *αναγκαίο* να γίνει γνωστή ώστε να προβούμε στην απόδοση νοήματος και στην ερμηνεία του έργου τέχνης. Η θέση του IF είναι ότι η γνώση της πρόθεσης του καλλιτέχνη δεν είναι ούτε *αναγκαία*, ούτε *ικανή* συνθήκη για την ερμηνεία του νοήματος του έργου τέχνης. Δεν είναι αναγκαία, διότι το έργο τέχνης ανήκει σε διαφορετική οντολογική κατηγορία από το σύνολο των προτασιακών στάσεων του καλλιτέχνη · δεν είναι *ικανή*, διότι παρ' ότι μπορεί να υποδείξει κάποια στοιχεία αναφορικά με το πώς πρέπει να ερμηνευτεί το έργο τέχνης, είναι πιθανόν σε αυτά να μη συμπεριλαμβάνονται τα σημαντικότερα, εφόσον ο καλλιτέχνης μπορεί να μην εκτιμά σωστά ποια είναι το πιο ενδιαφέροντα στοιχεία του έργου του.

Έχει υποστηριχθεί (Lyas 1992) ότι στην πραγματικότητα αυτή η αντίληψη των Wimsatt και Beardsley δομείται στη βάση μιας αντίληψης για τη φύση της σχέσης νου και κόσμου, όπως η τελευταία περιγράφεται από τον καρτεσιανό δυϊσμό. Πρόκειται για τη γνωστή θέση του Καρτέσιου ότι ο νους υπάρχει ως μια μη φυσική οντότητα / ουσία που συγκροτείται από ιδέες. Οι ιδέες φέρουν τις σημασιολογικές ιδιότητες (νόημα, αληθοτιμή), οι οποίες χαρακτηρίζουν τις προτασιακές στάσεις του ατόμου. Σε αυτή την προβληματική εξήγηση του πώς ο κόσμος μπορεί να είναι ανεξάρτητος από τις εννοιολογικές μας κατασκευές γι' αυτόν, θεωρούμε ότι ο νους βρίσκεται έξω από τον κόσμο. Η αντίληψη αυτή έχει ως οντολογική συνέπεια την ιδέα ότι ο νους και το σώμα είναι διαφορετικά είδη τα οποία βρίσκονται με έναν τρόπο συνδεδεμένα. Σε αντίθεση με το νου, μόνο το σώμα υπάρχει στο χώρο και υπόκειται στους φυσικούς νόμους. Η άποψη αυτή χαρακτηρίστηκε από τον Ryle ως

‘η ιδέα του φαντάσματος μέσα στη μηχανή’ (Ryle 1949), και δημιουργεί το πρόβλημα ότι δεν επιτρέπει την εξήγηση του πώς νους και σώμα αλληλεπιδρούν⁶.

Αναγιγνώσκοντας τις θέσεις του *IF* στα πλαίσια της παραπάνω καρτεσιανής αντίληψης, η βασική συλλογιστική μπορεί να αποδοθεί ως εξής: εφόσον τα νοητικά (ιδιωτικά) όντα και τα φυσικά (δημόσια) όντα είναι απόλυτα ανεξάρτητα, τότε (έπεται ότι) η συζήτηση αναφορικά με τα έργα τέχνης δεν μπορεί να συνιστά επίσης μια συζήτηση για το νου του καλλιτέχνη και το περιεχόμενό του. Υπό αυτό το πρίσμα ωστόσο, η θέση των Wimsatt και Beardsley βρίσκεται αντιμέτωπη με αντιρρήσεις ανάλογες με τις παρακάτω: εφόσον η πρόθεση είναι νοητική οντότητα, πώς μπορεί να ‘εκφράζεται’ (ή, αριστοτελικά, να ‘αναπαρίσταται’) σε ένα έργο τέχνης; Με ποιο τρόπο μπορεί το έργο τέχνης αλλά και η ερμηνεία του να είναι υπόλογα σε κάτι εκτός – υπόλογα δηλαδή στη σκέψη την οποία το έργο τέχνης αναπαριστά; Πώς, τελικά, μπορεί μια σκέψη να εκφραστεί από ένα έργο τέχνης, και εν προκειμένω, ποια μπορεί να είναι η στρατηγική δια της οποίας ο θεωρητικός ή ο ερμηνευτής μετατρέπουν το έργο τέχνης σε κείμενο;

Κοντολογίς, ο διαχωρισμός νου και κόσμου που υπαινίσσεται η επιχειρηματολογία των Wimsatt και Beardsley, καθιστά ασαφές πώς μπορούμε να αντιλαμβανόμαστε το ιδιωτικό προθετικό περιεχόμενο ως να είναι ανεξάρτητο από τον κόσμο και τα φυσικά αντικείμενα (όπως είναι τα έργα τέχνης), και να αναγνωρίζουμε την ίδια στιγμή ότι το έργο τέχνης αποτελεί την ‘έκφραση’ της προτασιακής στάσης του καλλιτέχνη.

⁶ Για τη σύγχρονη Φιλοσοφία του Νου και τη μελέτη της σχέσης νου και κόσμου, ο νους δε θεωρείται βεβαίως μια ανεξάρτητη ουσία. Παραμένει, ωστόσο, ανοιχτό το ζήτημα της εξήγησης της σχέσης ανάμεσα στις νοητικές και στις φυσικές ιδιότητες.

Στο βιβλίο του *Validity and Interpretation* (1967), ο Hirsch αναλαμβάνει να υπερασπιστεί το ρόλο του δημιουργού (συγγραφέα) απέναντι στη ‘μεγάλη και εν πολλοίς νικηφόρα επίθεση που δέχθηκε η λογική πεποίθηση ότι ένα κείμενο σημαίνει αυτό που ο συγγραφέας του εννοούσε’ (Hirsch 1967, 1). Το πρόβλημα με τις θέσεις αυτού του τύπου είναι ότι εάν η καλλιτεχνική πρόθεση αποκοπεί από την ερμηνεία του έργου, τότε φαίνεται να μην υπάρχει κανένα επαρκές κριτήριο για την αξιολόγηση της εγκυρότητας μιας ερμηνείας. Κατά συνέπεια, λέει ο Hirsch, η μελέτη του ‘τι θέλει ένα κείμενο να πει γίνεται η μελέτη του τι αυτό το κείμενο σημαίνει για έναν θεωρητικό’ (Hirsch 1967, 2). Μια σειρά λέξεων (σημείων) θεωρούμενη από μόνη της είναι πάντοτε απροσδιόριστη, εφόσον είναι ανοιχτή σε περισσότερες από μία ερμηνείες. Είναι φανερό ότι χρειαζόμαστε τον *προσδιορισμό* του νοήματος ώστε να λειτουργήσει το έργο τέχνης ως μέσο έκφρασης και άρα *εντός μιας διαδικασίας επικοινωνίας*. Εφόσον, λοιπόν, η σειρά λέξεων (σημείων) δε φέρει από μόνη της ένα καθορισμένο νόημα, αυτό που είναι αναγκαίο ώστε να αποκτήσει αυτό το συγκεκριμένο νόημα και όχι κάποιο άλλο, είναι η πρόθεση του καλλιτέχνη. Με άλλα λόγια, εφόσον ένα ενέργημα (γλωσσικό ή καλλιτεχνικό) φέρει περισσότερα του ενός νοήματα μέσα σε ένα συμβατικό (γλωσσικό) πλαίσιο, τότε το νόημα του ενεργήματος καθίσταται προσδιορίσιμο στη βάση της πρόθεσης του συγγραφέα / καλλιτέχνη. Ο Hirsch υποστηρίζει ότι στην πράξη δεν υπάρχει τρόπος να αποφασίσουμε μεταξύ δύο πιθανών ερμηνειών ποια είναι έγκυρη μόνο στη βάση των εσωτερικών προς το έργο τέχνης τεκμηρίων. Το συμπέρασμά του είναι ότι το νόημα μπορεί να προσδιοριστεί μόνο μέσω της ‘θέλησης του συγγραφέα’: ‘μόνο σε σχέση με ένα καθιερωμένο πλαίσιο μπορούμε να αποφανθούμε ότι μία ανάγνωση είναι πιο συνεκτική από μια άλλη. Τελικά, επομένως, πρέπει να προϋποθέσουμε τον πιθανό ορίζοντα του κειμένου, και είναι δυνατό να το κάνουμε μόνο αν προϋποθέσουμε την τυπική άποψη του συγγραφέα, τις τυπικές επιδράσεις και προσδοκίες που διαμορφώνουν εν μέρει το πλαίσιο του ενεργήματός του’ (Hirsch 1967, 238).

Για τον Hirsch, η ερμηνεία μιας εκφοράς καθίσταται δυνατή επειδή η εκφορά έχει την ιδιότητα της αναπαραγωγιμότητας (reproducibility), και η ιδιότητα αυτή καθιστά την ερμηνεία προσδιορίσιμη. Η πραγμάτωση της ερμηνείας δεν θα ήταν δυνατή αν η εκφορά δεν ήταν αναπαραγώγιμη. Από την άλλη, αν το νόημα της εκφοράς δεν ήταν προσδιορίσιμο, δεν θα μπορούσε να υπάρξει ερμηνεία, εφόσον το νόημα δεν θα είχε 'αυτό – περιορισμούς, ούτε ταύτιση με τον εαυτό του, και επομένως δεν θα μπορούσε να ταυτιστεί με ένα νόημα που θα παρήγαγε κάποιος άλλος' (Hirsch 1967, 44). Η έννοια της αναπαραγωγιμότητας δεν ορίζεται με ακρίβεια από τον Hirsch, ωστόσο μέσα από τη χρήση της φαίνεται ότι συνδέεται με το επιχείρημα κατά της δυνατότητας *ιδιωτικής γλώσσας*⁷. Αυτή η υπόθεση καθίσταται εύλογη εφόσον ο Hirsch αναφέρει ότι '[...] στο ίδιο νόημα μπορεί να αποβλέπουν διαφορετικά προθετικά ενεργήματα ενός ατόμου σε διαφορετικές στιγμές στο χρόνο, [και αυτό] είναι ένας λόγος για να υποθέτουμε ότι στο ίδιο νόημα μπορεί να αποβλέπουν με διαφορετικά προθετικά ενεργήματα διαφορετικά άτομα. Και αν το γλωσσικό νόημα είναι, εξ' ορισμού, νόημα κοινό, τότε μπορούμε λογικά να πιστεύουμε ότι το νόημα υπάρχει. Προφανώς, η ίδια του η ύπαρξη στηρίζεται στην αναπαραγωγιμότητα' (Hirsch 1967, 39 -40). Εάν, δηλαδή, μια εκφορά δεν μπορούσε να φέρει ένα συγκεκριμένο νόημα σε περισσότερες από μία περιστάσεις, τότε δεν θα μπορούσε ποτέ να προσδιοριστεί.

Συνοψίζοντας τη θέση του Hirsch και των καλούμενων 'προθετιστών' ('intentionalists') θα λέγαμε τα εξής: η γνώση της πρόθεσης του καλλιτέχνη είναι αναγκαία στην ερμηνεία του έργου τέχνης, ούτε είναι δυνατό να αναλυθεί το νόημα ανεξάρτητα από το προθετικό περιεχόμενο. Κάθε καλλιτεχνικό ενεργήμα μπορεί να εξηγηθεί με πολλούς τρόπους, αλλά ωστόσο μόνο μια είναι η ορθή ερμηνεία, και αυτή μπορεί να γίνει στη βάση των προτασιακών στάσεων του καλλιτέχνη.

⁷ Η ιδιωτική γλώσσα περιγράφεται από τον Wittgenstein ως μία γλώσσα την οποία το άτομο χρησιμοποιεί για να καταγράψει σκέψεις για το δικό του ιδιωτικό περιεχόμενο. Κατά μία άλλη έννοια, μπορεί να θεωρηθεί η γλώσσα την οποία *εξ' ορισμού* μόνο αυτό το άτομο μπορεί να κατανοήσει. Ο Wittgenstein χρησιμοποιεί και τους δύο ορισμούς αδιαχώριστα, κάτι το οποία φαίνεται να υπονοεί ότι ο δεύτερος ορισμός συνάγεται από τον πρώτο (αντίληψη αμφισβητήσιμη), βλ. *Φιλοσοφικές Έρευνες* παρ. 242 – 258.

Αναμφισβήτητα, η συζήτηση του *Validity in Interpretation* που είχε την μεγαλύτερη απήχηση έγινε από τους Knapp και Michaels στο άρθρο τους *Against Theory* (1982), στο οποίο απορρίπτουν ως *ασυνάρτητη* την ίδια την ιδέα των ερμηνευτικών θεωριών, στη βάση μιας πραγματιστικής αντίληψης για το ρόλο της πρόθεσης.

Το σφάλμα της θέσης του Hirsch, και γενικότερα των προθετιστών, είναι ότι φαίνεται να θεωρούν ότι υπάρχει 'μία στιγμή ερμηνείας' που λαμβάνει χώρα 'πριν από την παρουσία της πρόθεσης' (Knapp & Michaels 1982, 14). Όταν διαχωρίζουμε, λένε οι Knapp και Michaels, το νόημα του κειμένου από την πρόθεση του συγγραφέα επιζητώντας να βρούμε μια θεωρία μέσω της οποίας να αναδομήσουμε το προθετικό περιεχόμενό του, στην πραγματικότητα διαπράττουμε το ίδιο σφάλμα με όσους αρνούνται το ρόλο της πρόθεσης στην ερμηνεία του έργου τέχνης. Με άλλα λόγια, φαίνεται ότι κατ' αυτό τον τρόπο προηγείται ένα διάστημα στο οποίο το νόημα του κειμένου 'παραμένει απροσδιόριστο', ενώ ο προσδιορισμός του επιτυγχάνεται όταν κατόπιν διευκρινιστεί η πρόθεση του δημιουργού. Αλλά 'αν το νόημα και η πρόθεση όντως είναι αδιαχώριστα, τότε δεν έχει κανένα νόημα να σκεφτόμαστε την πρόθεση ως ένα συστατικό το οποίο χρειάζεται να προστεθεί: πρέπει να είναι παρόν από την αρχή' (Knapp & Michaels 1982, 14). Το νόημα του κειμένου είναι, πολύ απλά, η πρόθεση του συγγραφέα · ό,τι, δηλαδή, εκδηλώνεται μέσα από το έργο τέχνης δεν είναι τίποτε διαφορετικό από την πρόθεση του καλλιτέχνη. Το νόημα ταυτίζεται με την προτασιακή στάση του δημιουργού. Η αποτυχία να αναγνωρίσουμε την ταύτισή τους οδηγεί, σύμφωνα με τους Knapp και Michaels, είτε σε προσπάθειες να συνδεθεί το νόημα και η πρόθεση (όπως του Hirsch) είτε, αντίθετα, να αποσυνδεθεί (όπως των Wimsatt και Beardsley). Ωστόσο, αυτές οι προσπάθειες είναι καταδικασμένες σε αποτυχία εφόσον προϋποθέτουν ένα διάκενο 'ανάμεσα στη γλώσσα και στα γλωσσικά ενεργήματα' (Knapp & Michaels 1982, 21), το οποίο δεν υφίσταται.

Η θέση των Knapp και Michaels είναι ακραία: δεν μπορεί να υπάρξει νόημα αν δεν υπάρχει πρόθεση · για να αναγνωριστεί μια σειρά σημείων ως πρόταση ήδη έχουμε προϋποθέσει την ύπαρξη έναν ομιλητή / συγγραφέα και, επομένως, μια πρόθεση. Επιπλέον, το ερώτημα της 'πατρότητας' είναι ένα εμπειρικό ερώτημα, και συνεπώς είναι σφάλμα να αναζητείται σε αυτό μια θεωρητική απάντηση. Κατ' ακρίβεια, δεν

υπάρχουν θεωρητικές επιλογές να κάνουμε, ούτε υπάρχει η ανάγκη για μια θεωρία που να ορίζει την έγκυρη ερμηνεία, εφόσον αυτό που μια «θεωρία» θα μπορούσε να προσφέρει δεν είναι τίποτε άλλο από ‘μια περιγραφή του τι πάντοτε κάνει κανείς [...] [και έτσι] η σκοπιμότητα της θεωρίας εξαλείφεται’ (Knapp & Michaels 1982, 18). Το πρόβλημα της θεωρίας ως το μέσο δια του οποίου καταλήγουμε στην έγκυρη ερμηνεία είναι ότι *η ίδια η ιδέα της θεωρίας επιτρέπει τη δυνατότητα της ύπαρξης νοήματος αποκομμένου από οποιαδήποτε πρόθεση* (“intentionless meaning”).

Η απόρριψη του διαχωρισμού ανάμεσα στη ‘γλώσσα και στα γλωσσικά ενεργήματα’ είναι, στην πραγματικότητα, μια πολύ ισχυρή θέση – μάλλον η ριζοσπαστικότερη ιδέα του *Against Method* και οπωσδήποτε ισχυρότερη από την ιδέα ότι το νόημα ταυτίζεται με την πρόθεση. Πρόκειται για την άρνηση μιας από τις προφανέστερες στην ιστορία της Φιλοσοφίας της Γλώσσας αντίληψης, σύμφωνα με την οποία το νόημα μιας εκφοράς διακρίνεται από αυτό που εννοεί ένας ομιλητής δια της εκφοράς. Την αρτιότερη διατύπωση της αντίληψης αυτής βρίσκουμε στο άρθρο του H. P. Grice *Meaning* (1957), στο οποίο διαπιστώνει ότι στην κοινή γλώσσα οι προτάσεις φέρουν, εκτός από το σημασιολογικό τους νόημα, το νόημα εκείνο που τους προσδίδουν οι ομιλητές όταν τις χρησιμοποιούν. Κατά συνέπεια, ο Grice διαχωρίζει το *νόημα των εκφορών* από το *νόημα των ομιλητών*. Είναι φανερό ότι η θέση των Knapp και Michaels στρέφεται κατά μιας τέτοιας αντίληψης, εφόσον απορρίπτουν την ιδέα ότι ένα σύνολο σημείων, μια πρόταση, φέρει - εκτός από το νόημα που της δίνει ο ομιλητής - ένα συμβατικό, γλωσσικό νόημα. Αντίθετα, οι απόψεις του Hirsch απηχούν αυτήν ακριβώς τη διάσταση της γκραησιανής σημασιολογίας αλλά και απόψεις όπως του Strawson για τη διάκριση ανάμεσα σε συμβατικά και προθετικά γλωσσικά ενεργήματα. Οι Knapp και Michaels υιοθετούν την ακραία θέση ότι όχι μόνο δεν μπορεί να υπάρξει γλωσσικό ενεργήμα που να μην είναι προθετικό, αλλά ότι η εκφορά μιας πρότασης ‘τυχαία’, χωρίς πρόθεση, δεν είναι καν γλωσσική υπόθεση.

Ας συνοψίσουμε τις θέσεις του *Against Method*: Τόσο οι καλούμενες ‘αντι – προθετικές’ θεωρίες ερμηνείας (Wimsatt & Beardsley) όσο και οι ‘προθετικές’ (‘αντιθεωρητικές’) ερμηνευτικές προσεγγίσεις (Hirsch) στηρίζονται στην ιδέα της

πρόθεσης ως στοιχείου που στην μεν πρώτη περίπτωση αφαιρείται, ενώ στη δεύτερη προστίθεται. Ωστόσο, εφόσον η γλώσσα έχει ήδη εντός της την πρόθεση και τα νοήματα είναι πάντοτε προθετικά, η πρόθεση δεν μπορεί να προστεθεί ή να αφαιρεθεί από μια ερμηνεία: είναι πάντοτε ήδη εντός κάθε απόδοσης νοήματος. Το ζήτημα του ρόλου της πρόθεσης στην ερμηνεία, κατά συνέπεια, δεν έχει να κάνει με το κατά πόσο η πρόθεση επηρεάζει την ερμηνεία και, επομένως, η όλη συζήτηση για την πρόθεση είναι απλά ασυνάρτητη. Όπως χαρακτηριστικά γράφουν οι Knapp και Michaels, 'είτε τα σημεία είναι ποίημα και επομένως γλωσσικό ενέργημα, είτε δεν είναι ποίημα και απλά τυγχάνει να μοιάζουν με γλωσσικό ενέργημα. Αλλά μόλις αποφασίσουμε γι' αυτή την εμπειρική ερώτηση, καμιά περαιτέρω απόφαση – και επομένως καμιά θεωρητική απόφαση – για το status της πρόθεσης υπάρχει να γίνει' (Knapp & Michaels 1982, 24).

Το προφανέστερο πρόβλημα με τις θέσεις του *Against Method* αφορά την προκειμένη του βασικού επιχειρήματος, σύμφωνα με την οποία το νόημα και η πρόθεση είναι αδιαχώριστα, ή γενικότερα ότι δεν υφίσταται το διάκενο ανάμεσα στη γλώσσα και στην πρόθεση. Ακόμη και αν ο ισχυρισμός τους αυτός είναι σωστός, πουθενά δεν βρίσκουμε την απόδειξή του, και κατά συνέπεια, δεν μπορεί να γίνει πειστικός. Το αποτέλεσμα είναι ότι το επιχείρημα των Knapp και Michaels μοιάζει απλοϊκό: έχει εξάλλου χαρακτηριστεί ως «δαισθητικά προφανές» (Mitchell 1985, 8). Για να αξιολογηθεί, ωστόσο, η επίδραση που είχε στη συζήτηση αναφορικά με το ρόλο της (συγγραφικής) πρόθεσης στην ερμηνεία, είναι σημαντικό να αναγνωστούν οι φιλοσοφικές του προϋποθέσεις. Θέση του παρόντος είναι ότι το επιχείρημα των Knapp και Michaels δομείται στη βάση μιας διαφορετικής αντίληψης για τη φύση του προθετικού περιεχομένου: ο όρος «πρόθεση» δεν περιγράφει ένα περιεχόμενο παρόν στο νου και αποκομμένο από το έργο τέχνης, όπως αυτή που μια καρτεσιανή αντίληψη θα προσυπέγραφε. Εδώ, εάν το επιχείρημα μπορεί να αναγνωστεί ως κάτι παραπάνω από μια απλοϊκή θέση, πρέπει να θεωρήσουμε ότι έχουμε να κάνουμε με μια διαφορετική, αντικαρτεσιανή αντίληψη για τη φύση του προθετικού περιεχομένου και τη σχέση του με το έργο τέχνης. Ειδάλλως, είναι δύσκολο να γίνει κατανοητό πώς η πρόθεση ως το σύνολο των προτασιακών στάσεων του καλλιτέχνη ταυτίζεται χωρίς υπόλοιπο με τις

σημασιολογικές ιδιότητες του έργου τέχνης, όπως είναι το νόημα. Με άλλα λόγια, θα πρέπει να στραφούμε σε μια αντίληψη που δεν έχει να κάνει με την πρόθεση ως νοητικό περιεχόμενο, αλλά ως μια κατάσταση συν - διαμορφούμενη από ένα γλωσσικό / συμβατικό πλαίσιο, το οποίο επιτρέπει στην πρόθεση να φέρει σημασιολογικές ιδιότητες και επομένως να ταυτίζεται με το νόημα του κειμένου. Ωστόσο, πάραυτα, είναι δύσκολο να οριστεί η πρόθεση κατά τρόπο που να πληροί τις παραπάνω προϋποθέσεις ώστε να μπορούμε να πούμε ότι ένα το προθετικό περιεχόμενο, που είναι νοητικό, ταυτίζεται με το προθετικό τέλος, που είναι κειμενικό.

Μία τρίτη γραμμή, ανάμεσα στον αντι – προθετικισμό και στον προθετικισμό, προτείνεται από τον Levinson (1992). Η βασική ιδέα του *υποθετικού προθετικισμού* (*hypothetical intentionalism*) είναι ότι η πρόθεση του καλλιτέχνη είναι αναγκαία για την ερμηνεία του έργου τέχνης, μόνο που η πρόθεση για τον Levinson συνιστά μια δική μας κατασκευή, στη βάση των πληροφοριών που κατέχουμε για το υπόβαθρο του καλλιτέχνη και του έργου. Η έννοια του ‘νόηματος’ ενός έργου τέχνης και, επομένως, της ερμηνείας του δεν έχει να κάνει με τις προτασιακές στάσεις του καλλιτέχνη καθαυτός · με άλλα λόγια, δεν αναφέρεται στο προθετικό περιεχόμενο ως ένα σύνολο νοητικών και ιδιωτικών συμβάντων. Το νόημα και η ορθή ερμηνεία του έργου τέχνης, λέει ο Levinson, ‘είναι δεμένο όχι με την πραγματική (actual) – ακόμη και αν επιτυχώς την αντιληφθούμε – πρόθεση του καλλιτέχνη, αλλά με την καλύτερη κατασκευή μας, δεδομένων των τεκμηρίων που μας δίνει το έργο και οι κατάλληλα αποκτηθείσες πληροφορίες για το υπόβαθρο, για το τι απέβλεπε ο καλλιτέχνης να εννοήσει στο κοινό του’ (Levinson 1992, 225).

Για τον Levinson, η λογοτεχνική γραφή αλλά και γενικότερα η καλλιτεχνική δημιουργία είναι *ανάλογη με ένα γλωσσικό ενέργημα*, υπό την έννοια ότι πρόκειται για μια ‘πράξη που συνιστά μια απόπειρα επικοινωνίας κατά τρόπο πλάγιο’ (Levinson 1992, 225). Κατά συνέπεια, τα έργα τέχνης φέρουν, όπως και τα γλωσσικά ενεργήματα, ένα νόημα καθορισμένο από το πλαίσιο δημιουργίας και την πρόθεση του καλλιτέχνη.

Στη θεωρία των γλωσσικών ενεργημάτων, το κριτήριο διάκρισης των χρήσεων της γλώσσας είναι η πρόθεση του ατόμου που δια της εκφοράς επιτελεί ένα γλωσσικό ενέργημα. Η πρόθεσή του συμβάλλει καθοριστικά στη *διαμόρφωση του πλαισίου*, εντός του οποίου λαμβάνει χώρα το γλωσσικό ενέργημα. Προϋπόθεση της ‘ευστοχίας’ του ενεργήματος είναι ένα ενδελεχώς καθορισμένο (εξω – γλωσσικό) πλαίσιο, το οποίο διαμορφώνεται κυρίως από την πρόθεση του ομιλητή. Επομένως, στη θεωρία των γλωσσικών ενεργημάτων, η αναγνώριση της προθετικότητας καθίσταται δυνατή μόνο με την αναγωγή της σε ορισμένα πλαίσια. Με τα λόγια του

Ώστιν, 'από τη στιγμή που θα καταλάβουμε ότι αυτό που έχουμε να μελετήσουμε δεν είναι η πρόταση, αλλά η διατύπωση μιας εκφοράς σε μια ομιλιακή κατάσταση, θα είναι πια σχεδόν αδύνατον να μη δούμε ότι το να δηλώνει κανείς κάτι είναι να εκτελεί μια πράξη, [...] και επιπλέον θα δούμε ότι είναι μια πράξη για την οποία η «εξασφάλιση της πρόσληψης» είναι ουσιώδης' (Ώστιν 1962, 162-163).

Μπορούμε, λοιπόν, να αναγνώσουμε την πρόταση του υποθετικού προθετικισμού ως την ιδέα ότι η ερμηνεία ενός έργου τέχνης προκύπτει κατά τρόπο ανάλογο όπως το νόημα ενός γλωσσικού ενεργήματος μέσα σε ένα πλαίσιο. Αυτό σημαίνει ότι ο υποθετικός προθετικισμός αντιλαμβάνεται ότι δεν μπορεί να υπάρξει μια ερμηνεία του έργου αποκομμένη από τη μελέτη των περιστάσεων δημιουργίας του, αλλά ούτε και μια ερμηνεία στη βάση του νοητικού προθετικού περιεχομένου του καλλιτέχνη. Η ερμηνεία συνίσταται σε μια δική μας κατασκευή, μια κατασκευή η οποία περιορίζεται από ένα καθορισμένο πλαίσιο και διέπεται από μια μορφή της *αρχής της ερμηνευτικής χάριτος*⁸. Το γεγονός ότι είναι πιθανό να υπάρχει απόκλιση ανάμεσα στο πραγματικό νοητικό προθετικό περιεχόμενο του καλλιτέχνη και στην καλύτερη υποθετική πρόθεση που του αποδίδουμε στη βάση των κατάλληλων στοιχείων, 'δεν θα υποσκέλιζε την ερμηνεία που θα δίναμε ως προς το τι είναι αυτό που το έργο τέχνης, σε ένα πλαίσιο καθορισμένο [από τον συγγραφέα] και προσβάσιμο [για το κοινό], σημαίνει' (Levinson 1992, 230).

Ένα από τα βασικά επιχειρήματα που συναντούμε στον Hirsch και σε άλλους προθετικιστές είναι ότι η πρόθεση είναι αναγκαία για την ερμηνεία του έργου τέχνης, εφόσον είναι το μόνο που καθιστά το νόημα προσδιορίσιμο. Ακόμη και η ίδια η ιδιότητα της αισθητικότητας, το να αναγνωρίζεται δηλαδή ένα αντικείμενο ως έργο τέχνης (ή αντίστοιχα ένα κείμενο ως λογοτεχνικό), είναι απότοκο της πρόθεσης του δημιουργού του να αναγνωριστεί ως τέτοιο. Ως εκ τούτου, για τους

⁸ Η φιλοσοφική αρχή της *ερμηνευτικής χάριτος* διατυπώνεται από τους Quine και Davidson. Σύμφωνα με τη διατύπωση του Davidson 'κατανοούμε περισσότερο τη σημασία των λέξεων και των σκέψεων των άλλων όταν τις ερμηνεύουμε κατά τρόπο ο οποίος βελτιστοποιεί τη συναίνεση' (Davidson 1967). Με άλλα λόγια, ερμηνεύουμε τα λόγια και τις πράξεις των άλλων κατά τρόπο ώστε να αποδίδουμε αλήθεια και ορθολογικότητα σε αυτά. Η *αρχή της χάριτος* ορίζει ότι οι πεποιθήσεις των υπό ερμηνεία ομιλητών είναι τις περισσότερες φορές αληθείς παρά εσφαλμένες και ότι οι ίδιοι λένε πιο συχνά την αλήθεια παρά το αντίθετο, σύμφωνα με τα δικά μας πρότυπα. Ερμηνεύουμε, λοιπόν, κατά τέτοιον τρόπο ώστε να μεγιστοποιούμε τις αληθείς πεποιθήσεις και τις αληθείς προτάσεις των άλλων με βάση τα πρότυπά μας.

προθετιστές η ερμηνεία ενός έργου τέχνης και η πρόθεση του δημιουργού συμπίπτουν. Ο Levinson, ωστόσο, υποστηρίζει ότι ο προσδιορισμός του νοήματος ενός έργου τέχνης, και η συνακόλουθη ερμηνεία του, μπορούν επίσης να προκύψουν λογικά από την καλύτερα πληροφορημένη και εντός πλαισίου υπόθεση του κοινού αναφορικά με την πρόθεση του καλλιτέχνη. Με τον τρόπο αυτό, λέει ο Levinson, διατηρείται η 'διαισθητική διαφορά' ανάμεσα στο τι τελικά λέει ένα έργο στο κοινό και στο τι απέβλεπε ο καλλιτέχνης να εκφράσει με αυτό. Με την πρακτική του υποθετικού προθετικισμού αναγνωρίζεται επίσης ότι το έργο τέχνης είναι τελικά διακριτό και πιο σημαντικό από τον καλλιτέχνη που το δημιούργησε καθώς και από τα εσωτερικά, νοητικά συμβάντα του. Το έργο τέχνης διατηρεί την αυτονομία του απέναντι στο δημιουργό του – εφόσον η πρόθεση δεν ταυτίζεται με την ερμηνεία – αλλά και απέναντι στους αποδέκτες του – εφόσον η ερμηνεία των τελευταίων περιορίζεται από το πλαίσιο δημιουργίας του ίδιου του καλλιτεχνικού ενεργήματος.

Απαντώντας στους Knapp και Michaels, ο Levinson συμφωνεί με τον ισχυρισμό τους ότι 'δεν υπάρχει μη – προθετικό νόημα', αλλά διαφωνεί με όλους τους λόγους βάσει των οποίων καταλήγουν σε αυτό τον ισχυρισμό. Αυτό με το οποίο στην ουσία ο Levinson διαφωνεί είναι η ίδια η ιδέα της πρόθεσης, όπως την αντιλαμβάνονται οι Knapp και Michaels. Λέγοντας ότι αυτό το οποίο προσδίδει στο έργο τέχνης τόσο την αισθητικότητά του όσο και το νόημά του είναι ότι δημιουργήθηκε με σκοπό 'ώστε η πρόσληψή του να έχει το χαρακτήρα που της προσδίδει η παράδοση και η ιστορία του λογοτεχνείν – να έχει δημιουργηθεί και συλληφθεί με αυτή την πιθανή πρόσληψη στο νου του' (Levinson 1992, 251), ο Levinson σκιαγραφεί την έννοια της πρόθεσης ως ένα *σύνολο ιδιοτήτων που το έργο αποκτά στη βάση ενός πλαισίου* που είναι, βέβαια, αποτέλεσμα του νοητικού περιεχομένου του καλλιτέχνη (που δεν μπορούμε να το γνωρίζουμε) αλλά είναι παράλληλα συγχρονική και διαχρονική. Η ερμηνεία προκύπτει διότι εμείς είμαστε σε θέση να προβούμε στην ορθολογική αναδόμηση του συγγραφέα ως να εννοεί με ένα έργο κάτι τελείως διαφορετικό από ότι, ιδιωτικά και αληθώς, εννοούσε, φτάνει να έχουμε τοποθετηθεί στην καλύτερη δυνατή θέση για να προσλάβουμε το ενέργημα του συγκεκριμένου, ιστορικά και

κοινωνικά ενσωματωμένου, δημιουργού. Τίποτε διαφορετικό, εν τέλει, από την αποδοχή της κοινής ιδέας ότι κάθε καλλιτέχνης είναι δημιούργημα της εποχής του.

Ο προθετικισμός στη θεωρία της τέχνης παρουσιάζεται, όπως είδαμε, σε διάφορες παραλλαγές της θεμελιώδους ιδέας ότι το νόημα – η σωστή, δηλαδή, ερμηνεία – ενός έργου τέχνης είναι αυτό το νόημα – αυτή η ερμηνεία – που ο καλλιτέχνης απέβλεπε να έχει. Στην περίπτωση, λόγου χάριν, των Knapp και Michaels που συζητήθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, η αντίληψη του προθετικισμού ήταν ριζοσπαστικότερη: για τους Knapp και Michaels (1982) το έργο τέχνης φέρει μόνο εκείνο το νόημα που ο καλλιτέχνης του έδωσε, ανεξάρτητα από το συμβατικό / σημασιολογικό νόημα που μπορεί το έργο να έχει. Το νόημα του κειμένου είναι, πολύ απλά, η πρόθεση του συγγραφέα · ό,τι, δηλαδή, εκδηλώνεται μέσα από το έργο τέχνης δεν είναι τίποτε διαφορετικό από την πρόθεση του καλλιτέχνη. Μια μετριοπαθέστερη προθετιστική άποψη από την ιδέα ότι το νόημα ταυτίζεται με την προτασιακή στάση του δημιουργού βρίσκεται στην αναγνώριση της ύπαρξης ενός αριθμού συμβατικών / σημασιολογικών νοημάτων, στα οποία περιορίζεται η ερμηνεία του έργου, ενώ η πρόθεση του καλλιτέχνη είναι αυτή που περιορίζει ποια από αυτές τις ερμηνείες είναι η ορθή (τέτοια ήταν, λόγου χάριν, η θέση του Hirsch).

Όπως ο Nathan διαπιστώνει, όλες οι μορφές του προθετικισμού συνιστούν μια μορφή θεμελιωτισμού (originalism), καθώς μοιράζονται τον ισχυρισμό ότι το νόημα του έργου καθορίζεται άμεσα - και δεν βρίσκεται μόνο σε μια σχέση αιτιότητας με το (νοητικό) προθετικό περιεχόμενο του καλλιτέχνη [Nathan 2005, 33]. Το τελευταίο, ως το σύνολο των συγκεκριμένων νοητικών συμβάντων του καλλιτέχνη, διερευνάται μέσα από γεγονότα 'ίδιοσυγκρασιακά' αναφορικά με τη ζωή, τις πεποιθήσεις και τη συμπεριφορά του καλλιτέχνη⁹. Κατά συνέπεια, διαπιστώνεται μια σύγχυση και μια δυσκολία να διαχωριστούν λογικά οι γενικές πληροφορίες για

⁹ Ήδη, εδώ, εντοπίζουμε ένα βασικό πρόβλημα: τα γεγονότα αναφορικά με τη ζωή, τις πεποιθήσεις και τη συμπεριφορά του καλλιτέχνη μπορούν να αποτελέσουν ενδείξεις για την αναδόμηση του γλωσσικού ή κοινωνικού πλαισίου του έργου, αλλά είναι δύσκολο να κατανοήσουμε πώς αυτά μπορούν, ως δημόσιες εκδηλώσεις, να αποτελέσουν ενδείξεις για την ύπαρξη συγκεκριμένων συμβάντων στο νου του καλλιτέχνη. Μια τέτοια άποψη θα μπορούσε να υποστηριχθεί μόνο στα πλαίσια ενός χαλαρού λογικού συμπεριφορισμού (τύπου Ryle), τα προβλήματα του οποίου ωστόσο έχουν επισημανθεί εδώ και χρόνια από τους φιλοσόφους του Νου, για παράδειγμα βλ. Chisholm (1957), *Perceiving: A Philosophical Study*, Cornell University Press.

το πλαίσιο ενός έργου τέχνης από τις συγκεκριμένες ιστορικές πληροφορίες για το προθετικό περιεχόμενο του καλλιτέχνη.

Σύμφωνα με τον Nathan, ο προθετικισμός στην *Αισθητική* και στη *Νομική Ερμηνεία* βρίσκεται εκτεθειμένος σε ένα παράδοξο, που έχει να κάνει με την αναγνώριση μιας πρόθεσης δευτέρας τάξεως (υπο – πρόθεση) που ενσωματώνεται στις κοινωνικές πρακτικές που χαρακτηρίζουν τόσο την τέχνη όσο και το νόμο.

Προτού προχωρήσουμε στην ανάλυση του επιχειρήματος του Nathan, το οποίο αποδίδει παραδοξότητα στην ίδια την ιδέα του προθετικισμού, θα ήταν καλό να συνοψίσουμε τους λόγους για τους οποίους οι αντιλήψεις του προθετικισμού παραμένουν δημοφιλείς παρά τις τόσες κριτικές και τα προβλήματα που έχουν επισημανθεί.

Ο κυριότερος λόγος είναι το γεγονός ότι, αρχής γενομένης από τις θεωρίες γλωσσικού νοήματος, οι γλωσσικές εκφορές βρίσκονται σε μια σχέση αιτιότητας με τις προτασιακές στάσεις των ομιλητών / συγγραφέων. Η αντίληψη αυτή συνοψίστηκε, όπως αναφέραμε, από την γκραησιανή προθετική σημασιολογία. Κατά τρόπο ανάλογο, το έργο τέχνης συνδέεται αιτιακά με τις προθέσεις του δημιουργού του. Από αυτή την αδιαμφισβήτητη αλήθεια, ωστόσο, δεν έπεται λογικά η περαιτέρω θέση, σύμφωνα με την οποία το νόημα μιας εκφοράς – ή το περιεχόμενο ενός έργου τέχνης – αναλύεται στη βάση στοιχείων από το προθετικό περιεχόμενο του συγγραφέα – καλλιτέχνη. Η πραγματικότητα είναι ότι μια τέτοια υπόθεση μπορεί να είναι εύλογη, αλλά δεν είναι σε καμιά περίπτωση λογικά αληθής. Ο προθετικισμός στηρίχτηκε ακριβώς σε αυτόν τον θεωρούμενο ισχυρό εννοιολογικό δεσμό ανάμεσα στην κατανόηση μιας γλωσσικής εκφοράς και στην αναγνώριση των προθέσεων του ομιλητή. Θα πρέπει λοιπόν να είμαστε ξεκάθαροι σε αυτό το σημείο: το ότι μια εκφορά ή ένα καλλιτεχνικό ενέργημα συνιστούν προθετικά ενεργήματα, δεν ισοδυναμεί με τη θέση ότι το νόημά τους και, γενικότερα, το περιεχόμενό τους πρέπει να αναλυθεί στη βάση των προτασιακών στάσεων του δημιουργού τους.

Από την άλλη, πίσω από τις αντιλήψεις του προθετικισμού, βρίσκονται θέσεις που έχουν να κάνουν με την ιδέα ότι ο καλλιτέχνης εμφυσεί στο έργο τέχνης

συγκεκριμένες αισθητικές / εκφραστικές ιδιότητες¹⁰. Κατά συνέπεια, κατά τη διατύπωση ερμηνευτικών προτάσεων για το περιεχόμενο ενός έργου τέχνης, αναζητούμε να 'εκφράσουμε' τον τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης αντιλαμβανόταν τις αισθητικές ιδιότητες που προσέδωσε στο έργο του. Με αυτή την αντίληψη, συνδέονται και ζητήματα που άπτονται μιας ευρύτερης ηθικής στάσης κατά την ερμηνεία ενός έργου, υπό την έννοια ότι ο θεατής / θεωρητικός καλείται να επιδεικνύει μια ορισμένη ευαισθησία απέναντι στους καλλιτέχνες.

Μια άλλη σημαντική θέση πίσω από τον προθετικισμό συναντούμε στην επιχειρηματολογία του Hirsch: σύμφωνα με μια από τις βασικές επιταγές που κληροδότησε στη συζήτηση το *Validity and Interpretation*, εάν ο συγγραφέας δεν προσδιορίσει το νόημα του έργου του, τότε δεν υπάρχει κάτι το οποίο θα μπορούσε να το πράξει στη θέση του. Η θέση του Hirsch ήταν ότι, εφόσον μια σειρά σημείων / λέξεων δεν φέρει από μόνη της ένα και μόνο ένα καθορισμένο νόημα τότε, εάν αγνοήσουμε το νόημα που ο καλλιτέχνης απέβλεπε να δώσει στο έργο τέχνης, το έργο θα αποκτά το νόημα που θα του δίνει ο εκάστοτε αναγνώστης, παρατηρητής ή θεωρητικός. Και επειδή κάτι τέτοιο θα συνιστούσε απροσδιοριστία ως προς την ερμηνεία του έργου τέχνης, η μόνη εναλλακτική επιλογή είναι να ασπαστούμε τον προθετικισμό (και τα προβλήματα που συνεπάγεται).

Σύμφωνα με τον Nathan (2005), ο προθετικισμός / θεμελιωτισμός έχουν βασιστεί πάνω σε ένα εσωτερικής τάξης παράδοξο. Η συλλογιστική του Nathan έχει ως εξής: η παραγωγή ενός έργου τέχνης γίνεται για σκοπούς *δημόσιας έκθεσης*. Κατά συνέπεια, το έργο τέχνης φέρει μαζί του την πρόθεση του καλλιτέχνη όπως ακριβώς το έργο να είναι σε θέση να σταθεί μόνο του απέναντι στο κοινό. Εάν, με άλλα λόγια, το έργο τέχνης δημιουργείται ως ένα δημόσιο αντικείμενο και συνιστά ένα δημόσιο αντικείμενο, τότε φαίνεται ότι υπάρχει ως άρρητη προϋπόθεση στις προθέσεις του καλλιτέχνη να μην είναι αναγκαία η προσφυγή στο προθετικό (νοητικό) περιεχόμενό του καλλιτέχνη για την αναγνώριση των προθέσεών του. Πίσω, δηλαδή, από την πρόθεση δημιουργίας ενός έργου τέχνης με περιεχόμενο p

¹⁰ Η σχέση των εκφραστικών ιδιοτήτων ενός έργου τέχνης και ο ρόλος τους στην ερμηνεία του, καθώς επίσης και γενικότερα η συνάφειά τους με τη συζήτηση της πρόθεσης του καλλιτέχνη είναι ζητήματα που εξετάζονται σε επόμενο κεφάλαιο.

υπάρχει η υπο – πρόθεση να μην χρειάζεται να αναγνωριστεί η πρόθεση του καλλιτέχνη να δημιουργήσει ένα έργο τέχνης με περιεχόμενο p. Η πρώτης τάξεως πρόθεση του καλλιτέχνη είναι η δημιουργία ενός δημοσίου, και επομένως, αυτόνομου έργου. Συνεπώς, υπάρχει μια δευτέρας τάξεως πρόθεση να μην αναζητούνται ή να είναι απαραίτητες οι πρώτης τάξεως προθέσεις του καλλιτέχνη. Σε αντίθετη περίπτωση, λέει ο Nathan, η αναγκαιότητα να γνωρίσουμε τις προτασιακές στάσεις του καλλιτέχνη για να αντιληφθούμε το περιεχόμενο του έργου, θα σηματοδοτούσε μια αποτυχία του ίδιου του καλλιτέχνη [Nathan 2005, 39]. Πέρα όμως από αυτό, η ιδέα του έργου ως δημοσίου αντικειμένου είναι απόλυτα συμβατή με το γεγονός ότι το νόημα / περιεχόμενο του έργου δεν μπορεί παρά να περιορίζεται από συγκεκριμένους σημασιολογικής φύσεως κανόνες, οι οποίοι διαμορφώνουν τόσο το πλαίσιο δημιουργίας όσο και το πλαίσιο ερμηνείας του έργου.

Τι ακριβώς όμως εννοεί ο Nathan όταν κάνει λόγο για ‘δημόσιο’ έργο του καλλιτέχνη; Ο ίδιος εξηγεί ότι πρόκειται για το έργο που απευθύνεται σε ένα κοινό και δεν γίνεται από τον καλλιτέχνη για τον εαυτό του – όπως λόγου χάριν όταν αντίστοιχα γράφει κανείς μια λίστα για τα ψώνια ή το ημερολόγιό του¹¹. Η ορισμός αυτός της έννοιας ‘δημόσιο’ αντικείμενο δεν είναι, ωστόσο, πλήρης. Το ‘δημόσιο’ εδώ πρέπει να αναγνωστεί σε αντίθεση προς το ‘ιδιωτικό’, όπου το τελευταίο συνδέεται με την ιδέα ότι πρόκειται για ένα έργο σε μια γλώσσα που εξ’ ορισμού μόνο το άτομο μπορεί να κατανοήσει, ή ένα έργο σε μια γλώσσα την οποία το

¹¹ Υπάρχουν βέβαια περιπτώσεις, που έχουν απασχολήσει τους θεωρητικούς της προθετικής σημασιολογίας, στις οποίες δε φαίνεται να υπάρχει ένα ακροατήριο στο οποίο αναφέρονται οι προθέσεις του ομιλητή, βλ. για παράδειγμα [Schiffer 1987, 247]. Πρόκειται για περιπτώσεις όπως, λόγου χάριν, όταν κανείς έχει τη συνήθεια να κρατά ημερολόγιο ή όπως όταν κανείς ξεκαθαρίζει τις σκέψεις του γράφοντας σημειώσεις που μπορεί να είναι για τους άλλους ακατανόητα ορνιθοσκαλίσματα. Ακόμη όμως και στις περιπτώσεις που δεν υπάρχει ένας συγκεκριμένος ακροατής / παραλήπτης (όπως λόγου χάριν όταν γράφει κανείς ημερολόγιο ή όταν κρατά σημειώσεις για ιδία χρήση) μπορεί να υποστηριχθεί ότι η εκφορά δεν παύει να είναι δημόσια, εφόσον έχει έναν δυνάμει ακροατή – που μπορεί να ταυτίζεται με τον ομιλητή ή μπορεί να αποτελεί μια φαντασιακή οντότητα. Ακόμη και για την περίπτωση του ατόμου που κρατά σημειώσεις, όπως ο φιλόσοφος για να ξεκαθαρίσει τις σκέψεις του – περίπτωση που έχει απασχολήσει σχετικές συζητήσεις – ακόμη και αν αυτές είναι ορνιθοσκαλίσματα για οποιοδήποτε άλλο άτομο, για το γράφοντα μπορεί να είναι κωδικοποιημένες σκέψεις που απευθύνονται στον εαυτό του. Κοντολογίς, για την προθετική σημασιολογία, μπορούμε να πούμε ότι δεν υπάρχουν περιπτώσεις νοήματος όπου ο ομιλητής δεν έχει μια πρόθεση προσανατολισμένη σε έναν πιθανό ακροατή.

άτομο χρησιμοποιεί για να καταγράψει σκέψεις για το δικό του ιδιωτικό νοητικό περιεχόμενο¹².

Κοντολογίς, ένα έργο τέχνης υπάρχει *a priori* ως δημόσιο αντικείμενο · κατά συνέπεια, φέρει εγγενώς την πρόθεση του καλλιτέχνη να είναι ανεξάρτητο από το δικό του νοητικό (και επομένως ιδιωτικό) περιεχόμενο. Το ότι το έργο τέχνης είναι αποτέλεσμα συγκεκριμένων προτασιακών στάσεων του καλλιτέχνη, δεν σημαίνει ότι το περιεχόμενο ή οι ιδιότητες του ανήκουν στην ίδια κατηγορία με τα νοητικά συμβάντα του καλλιτέχνη. Αντίθετα, το έργο δημιουργείται, υποστηρίζει ο Nathan, ακριβώς για να μην είναι αναγκαία η αναγνώριση οποιοδήποτε νοητικών συμβάντων για να ερμηνευθεί το περιεχόμενό του. Εάν συνέβαινε κάτι τέτοιο, ο καλλιτέχνης θα είχε, αφενός, αποτύχει, ενώ το έργο του δεν θα ήταν δημόσιο – δεν θα ήταν καν έργο τέχνης.

Με ποιους όμως τρόπους διαπιστώνουμε ότι αυτή η δευτέρας τάξεως πρόθεση – αυτή η υπο – πρόθεση – κατ' ανάγκη υπάρχει; Η λογική αναγκαιότητά της διακηρύσσεται, σύμφωνα με τον Nathan, μέσα από δύο τρόπους στη λογοτεχνία και, γενικότερα, στην τέχνη: ο πρώτος τρόπος έχει να κάνει με την *αυτονομία* του έργου τέχνης και ο δεύτερος τρόπος αφορά στην ιδιότητα της *πλασιαστικότητας* (*framing*) που κάθε έργο τέχνης διαθέτει.

Η *αυτονομία* του έργου τέχνης συνίσταται στην ιδιότητα του να υπάρχει ανεξάρτητα από τις προσδοκίες του καλλιτέχνη. Πολλές φορές, λέει ο Nathan, οι χαρακτήρες μιας δραματικής πλοκής εξελίσσονται με τρόπο που ο ίδιος ο συγγραφέας δεν περίμενε, ενώ επίσης ένα έργο τέχνης βρίσκεται να φέρει ιδιότητες που ο καλλιτέχνης δεν απέβλεπε και δεν είχε προδεί. Επομένως, το έργο είναι αυτόνομο όχι μόνο απέναντι στους παρατηρητές του, αλλά και απέναντι στο δημιουργό του. Το γεγονός αυτό καθιστά την ύπαρξη της δευτέρας τάξεως πρόθεσης αναγκαία · συνιστά, δηλαδή, μια σιωπηρή υπο – πρόθεση του καλλιτέχνη όπως το έργο του να γίνεται κατανοητό ως ένα έργο τέχνης ανοιχτό στην ερμηνεία και αξιολόγηση. Αν δεν υπήρχε αυτή η σιωπηρή υπο – πρόθεση, τότε το έργο δεν θα μπορούσε να αυτονομηθεί από τον καλλιτέχνη και, κατά συνέπεια, δεν θα αποτελούσε έργο

¹² Τα παραπάνω συνδέονται, βέβαια, με το επιχείρημα του Wittgenstein κατά της δυνατότητας ύπαρξης ιδιωτικής γλώσσας, βλ. *Φιλοσοφικές Έρευνες* 242 – 258.

τέχνης. Η *αυτονομία* του φανερώνει ότι η δευτέρας τάξεως πρόθεση είναι αναγκαία προϋπόθεση ώστε να προκύψει ένα έργο τέχνης. Κατ' αυτό τον τρόπο, 'η καλύτερη ερμηνεία αποδεικνύεται αυτή που μπορεί να εννοήσει καλύτερα το μέγιστο αριθμό ιδιοτήτων που είναι διαθέσιμες στο έργο' [Nathan 2005, 42].

Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ιδιότητα της *πλαισιακότητας*, η οποία αποτελεί έναν ακόμη τρόπο με τον οποίο εκδηλώνεται ο διαχωρισμός του έργου τέχνης από τη ζωή του καλλιτέχνη. Η *πλαισιακότητα*, σύμφωνα με τον Nathan, είναι προαπαιτούμενο ώστε να αποδίδονται αναπαραστατικές και τυπικές ιδιότητες στα έργα τέχνης. Ας εξετάσουμε τι ακριβώς είναι η *πλαισιακότητα*. Καταρχήν, είναι προφανής στις παραστατικές τέχνες, όπου η 'καδραρισμένη' εικόνα έχει διαφορετικές χωρικές και γεωμετρικές σχέσεις από μια αντίστοιχη πραγματικότητα. Το κάδρο – το πλαίσιο καθαυτό – 'συνιστά έναν τεχνητό χώρο'. Για παράδειγμα, στον πίνακα του Ραφαήλ *La Belle Jardiniere*, η γεωμετρία του συνθετικού σχήματος δεν μπορεί τελικά να συμπέσει με τη φυσική σκηνή της οποίας υποθέτουμε ότι αποτελεί μια εκδοχή [Nathan 2005, 43]. Αυτό συμβαίνει ακριβώς επειδή οι φιγούρες εκτέθηκαν μέσα στα συγκεκριμένα πλαίσια που όρισε ο καμβάς και το κάδρο, και εξ' αιτίας αυτού του τρόπου απέκτησε το έργο τέχνης τις συγκεκριμένες αισθητικές ιδιοτητές του¹³.

Η *πλαισιακότητα* δεν έχει, ωστόσο, μόνο την κυριολεκτική σημασία που της αποδόθηκε πιο πάνω. Στην περίπτωση των λογοτεχνικών έργων, είναι φανερό μια άλλη σημασία του όρου: πρόκειται για τη διαφορά που προκύπτει αν φανταστούμε ότι μεταφέρεται μια σκηνή της πραγματικής ζωής σε μια σκηνή ενός μυθιστορήματος. Ο τρόπος με τον οποίο ερμηνεύουμε, λέει ο Nathan, τη μυθιστορηματική σκηνή γίνεται μέσω της αναζήτησης του ρόλου που η σκηνή έχει στη δομή του έργου, διερευνώντας τον τρόπο με τον οποίο αναπτύσσονται οι χαρακτήρες, ή ακόμη αναζητώντας συσχετισμούς του συγκεκριμένου έργου με κάποιο άλλο. Αντίθετα, στην πραγματική ζωή αναζητούμε εξηγήσεις με τελείως διαφορετικούς τρόπους και εντελώς διαφορετικής φύσης. Είναι, λοιπόν,

¹³ Είναι σημαντικό να σημειώσουμε ότι ακόμη και σε σύγχρονα έργα τέχνης που απουσιάζει το κάδρο με την κυριολεκτική του μορφή, πάντοτε υπάρχει ένα πλαίσιο που το ίδιο το έργο υπαινίσσεται.

απαραίτητο να παλαισιώνεται το έργο τέχνης απέναντι στην πραγματική ζωή (του καλλιτέχνη), ειδικά δεν μπορεί να αποκτήσει τις αισθητικές του ιδιότητες. Ας δούμε την περίπτωση της ποίησης της Sylvia Plath: η προσφυγή στη ζωή της ποιήτριας 'θέτει σε κίνδυνο την πιθανότητα της οικουμενικότητας · ό,τι εκφράζεται καταλήγει να είναι απλώς μια άλλη ιδιομορφία της ζωής του συγκεκριμένου ατόμου' [Nathan 2005, 44]. Αυτό έχει ως συνέπεια να παραβλέπονται οι αισθητικές ιδιότητες του έργου καθαυτού, όπως επίσης και οι αναφορές του σε άλλα έργα τέχνης και να εξετάζεται μόνο ο ψυχισμός της Plath.

Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στις αναπαραστατικές τέχνες σε σχέση με αυτή τη διευρυμένη έννοια της *παισιακότητας*. Ο Nathan αναφέρει τη χαρακτηριστική περίπτωση του de Chirico, σε αρκετά έργα του οποίου εμφανίζεται η εικόνα ενός μακρινού τρένου. Το γεγονός ότι ανακαλύπτουμε, λόγω χάριν, ότι ο de Chirico πέρασε δύσκολα παιδικά χρόνια λόγω της παρατεταμένης απουσίας του πατέρα του, ο οποίος ήταν μηχανικός τρένων, μπορεί να προσφέρει μια διαφορετική εξήγηση για την εμφάνιση της συγκεκριμένης εικόνας στα έργα του, αλλά και πάλι η προσκόλληση στην προσωπική ιστορία του ζωγράφου μας εμποδίζει από το να προσέξουμε τον πιθανό συμβολικό πλούτο που έχει η εικόνα του τρένου στην εσωτερική οικονομία του έργου.

Το σημαντικότερο πρόβλημα με αυτού του είδους τις ερμηνείες που προσφέρονται για τα έργα τέχνης είναι ότι, με τον τρόπο αυτό, ο διαχωρισμός ανάμεσα στο έργο τέχνης από άλλα τεχνήματα (artefacts) καθίσταται μάλλον θολός. Με άλλα λόγια, δημιουργείται μία σύγχυση κατηγοριών ανάμεσα στα έργα τέχνης και σε άλλα προϊόντα του νου και των προτασιακών στάσεων ενός ατόμου.

Κατά συνέπεια, ο ίδιος ο καλλιτέχνης επιζητεί όπως η πρόσληψη του έργου του γίνεται ανεξάρτητα από τη ζωή του (και τις προτασιακές στάσεις του), διότι με αυτόν ακριβώς τον τρόπο έχει πιθανότητα το έργο να αποκτήσει αισθητικές ιδιότητες και, επομένως, να ερμηνευθεί αισθητικά και καλλιτεχνικά.

Το 'παράδοξο' που επισημαίνει ο Nathan δεν συνιστά, βέβαια, μια κλασική αντινομία. Είναι περισσότερο η επισήμανση μιας εσωτερικής ασυνέπειας στα θεμέλια του προθετικισμού. Αυτό που στην ουσία δεικνύεται είναι ότι υπάρχει ένα ζήτημα ασυνέπειας μεταξύ της ιδέας του έργου τέχνης ως *δημοσίου* αντικειμένου – με άλλα λόγια, ως αντικειμένου που χαρακτηρίζεται από σημασιολογικές ιδιότητες (όπως λόγου χάριν την ιδιότητα να φέρει νόημα) – και της αντίληψης ότι ακριβώς αυτές οι ιδιότητες του έργου τέχνης καθίστανται προσδιορίσιμες επειδή αναλύονται με όρους από το προθετικό, *ιδιωτικό* περιεχόμενο του καλλιτέχνη.

Η ΠΡΟΘΕΣΗ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΟΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΙΔΙΟΤΗΤΕΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ: Η ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΕΚΦΡΑΣΗ.

Στην ιστορία της φιλοσοφίας της τέχνης κυριαρχεί, ήδη από το 18^ο αιώνα, η έννοια της 'έκφρασης', η οποία αντικατέστησε στους ορισμούς της τέχνης τον παλαιότερο όρο 'αναπαράσταση' και, βέβαια, τον ακόμη πιο παλιό (πλατωνικό) όρο 'μίμηση'. Σύμφωνα με τον Croce, η *έκφραση* 'ακόμη κι όταν συνοδεύεται από επίγνωση, είναι μονάχα μια μεταφορά από μια «νοητική» ή «αισθητική έκφραση» και μόνο αυτή εκφράζει πραγματικά' (Croce 1902). Για τον Croce, η τέχνη συνιστά την εποπτεία, με άλλα λόγια, την έκφραση εντυπώσεων – όπου η έκφραση έχει την έννοια της αντικειμενοποίησης συναισθημάτων μέσω συμβολικών εικόνων¹⁴.

Στα γραπτά των μεταγενέστερων θεωρητικών που επίσης προκρίνουν την ιδέα της τέχνης ως *έκφραση* (Collinwood (1958), Dewey (1934)), διαχωρίζεται η διαδικασία της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, κατά την οποία δημιουργείται το έργο τέχνης, από το ίδιο το έργο¹⁵.

Στα πλαίσια αυτής της αντίληψης, ο καλλιτέχνης δημιουργώντας ένα έργο εκφράζει ένα νοητικό προτασιακό περιεχόμενο, το οποίο *εμφυσιέται* ή *συγκεκριμενοποιείται* στο έργο τέχνης καθεαυτό¹⁶. Η (Ρομαντική) ιδέα ότι η τέχνη ορίζεται ως 'έκφραση συναισθημάτων', μπορεί να έχει δεχτεί τα βέλη της κριτικής των αναλυτικών φιλοσόφων αλλά, όπως και καμιά φιλοσοφική ιδέα που διατυπώθηκε ποτέ, δεν είναι νεκρή. Αντίθετα, *επανέρχεται* στα γραπτά σημαντικών θεωρητικών της

¹⁴ Μια αισθητηριακή εντύπωση συνιστά εποπτεία όταν συνοδεύεται από έννοιες και κατ' αυτό τον τρόπο διασαφηνίζεται νοητικά και δεν φέρει πλέον συγκεχυμένο και άμορφο χαρακτήρα. Αναφορικά με τον Croce και την τέχνη ως έκφραση βλέπε Μήτσου – Παππά (1977).

¹⁵ Ο Dewey συνδέεται με μια 'δημοκρατική' αντίληψη για την τέχνη, η οποία καθίσταται πρόδηλη μέσα από το πρίσμα της τέχνης ως μορφής επικοινωνίας: σύμφωνα με τον Dewey, η τέχνη προϋποθέτει μια τριαδική σχέση ανάμεσα στον καλλιτέχνη, το καλλιτεχνικό προϊόν (art product) και το θεατή. Το καλλιτεχνικό προϊόν είναι ένα φυσικό αντικείμενο, ενώ το έργο τέχνης (work of art) μετέχει σε μια σχέση με το θεατή και άρα είναι ενεργητικό και βιωμένο. Το περιεχόμενο του έργου προέρχεται μέσα από αυτή την ενεργητική εμπειρία και την οργάνωσή της.

¹⁶ Ο Collinwood θεωρεί, διαφοροποιούμενος από τον Croce, ότι ο καλλιτέχνης δίνει μορφή και έκφραση στα συναισθήματα που οι άλλοι άνθρωποι δεν μπορούν να εκφράσουν. Υπό αυτή την έννοια διατυπώνει μια *προφητεία*. Όπως παρατηρεί η Μήτσου – Παππά (1977), η *προφητεία* έχει επίσης τη σημασία ότι 'ο καλλιτέχνης αποκαλύπτει άγνωστα στοιχεία, κρυφά υπόγεια ρεύματα που μαρτυρούν την υπάρχουσα κοινωνική κατάσταση'.

Αισθητικής¹⁷ και, βέβαια, κάνει αισθητή την (έστω σιωπηρή) παρουσία της στις αντιλήψεις των ιστορικών της τέχνης.

Η ιδέα της τέχνης ως έκφρασης σχετίζεται άμεσα με τη συζήτηση αναφορικά με το ρόλο της πρόθεσης στην ερμηνεία του έργου τέχνης. Ο ισχυρισμός ότι το έργο τέχνης συνιστά μια μορφή έκφρασης του καλλιτέχνη έχει σημαντικές συνέπειες στον τρόπο με τον οποίο αποδίδουμε ιδιότητες στο έργο του και, κατά συνέπεια, στον τρόπο με τον οποίο προσπαθούμε να το ερμηνεύσουμε. Πολύ γρήγορα, δηλαδή, μέσα από τις θεωρίες έκφρασης οδηγούμαστε στη διατύπωση του ισχυρισμού ότι οι *αισθητικές ιδιότητες* ενός έργου τέχνης αποτελούν την άμεση συνέπεια του *ενεργήματος έκφρασης* του καλλιτέχνη (Tormey 1977, 98). Και επειδή, βεβαίως, οποιαδήποτε συμπεριφορά είναι αποτέλεσμα εσωτερικών, νοητικών καταστάσεων, είμαστε υποχρεωμένοι να διακρίνουμε την καλλιτεχνική έκφραση από άλλες συμπεριφορές βάσει του ότι η τελευταία *αποβλέπει* στη δημιουργία ενός αντικειμένου που *συγκεκριμενοποιεί* αυτή την εσωτερική κατάσταση. Αυτό σημαίνει ότι οι εκφραστικές θεωρίες και γενικά οι θεωρίες που αναζητούν στο καλλιτεχνικό έργο εκφραστικές ιδιότητες, στρέφονται για την ερμηνεία του έργου σε όρους που έχουν να κάνουν με τις προτασιακές στάσεις του καλλιτέχνη, εφόσον αυτές είναι που 'κληρονομούν' στο έργο τις ιδιότητες που φέρει.

Ας δούμε τώρα ποιο είναι το επιχείρημα σύμφωνα με το οποίο ένα έργο τέχνης φέρει αισθητικές ιδιότητες, οι οποίες αποτελούν την επιδιωκόμενη συνέχεια των προτασιακών στάσεων του καλλιτέχνη και, επομένως, συνιστούν *εκφραστικές* ιδιότητες: τα αισθητικά αντικείμενα και τα έργα τέχνης θεωρούνται ότι κατέχουν

¹⁷ Βλέπε για παράδειγμα το πολυσυζητημένο στους κύκλους των αναλυτικών θεωρητικών της Αισθητικής βιβλίο της Jenefer Robinson, *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music and Art* (Oxford: Clarendon Press, 2005). Σε αυτό, η Robinson επιχειρεί να διατυπώσει τη 'Νέα Ρομαντική Θεωρία της Έκφρασης'. Η Robinson υποστηρίζει ότι εάν ένας καλλιτέχνης εκφράζει ένα συναίσθημα σε ένα έργο τέχνης τότε: (α) Το έργο συνιστά τεκμήριο ότι μια persona (που δεν είναι κατ' ανάγκη ο καλλιτέχνης) εκφράζει ή έχει εκφράσει αυτό το συναίσθημα, (β) ο καλλιτέχνης τοποθετεί ηθελημένα τα τεκμήρια στο έργο και αποβλέπει στο να εκληφθούν ως τεκμήρια του συναίσθηματος στην ερμηνεία, (γ) το συναίσθημα της persona είναι αισθητό στο χαρακτήρα του έργου, (δ) το έργο διατυπώνει με σαφήνεια το συναίσθημα της persona, και (ε) μέσα από τη διατύπωση και την ανάλυση του συναίσθηματος στο έργο, τόσο ο καλλιτέχνης όσο και το κοινό μπορούν να αποκτήσουν σαφή εικόνα γι' αυτό και να το καταστήσουν συνειδητό [Robinson 2005, 270].

ορισμένες φυσιολογικές ποιότητες όπως 'νοσταλγικότητα', 'ευθυμία', 'θλίψη' κ.ο.κ. Εφόσον αυτές είναι ιδιότητες που φέρουν έργα που προέκυψαν μέσα από εμπρόθετες δραστηριότητες, υποθέτουμε ότι υπάρχουν επειδή ακριβώς αυτή ήταν η πρόθεση του καλλιτέχνη. Οπότε, από τη στιγμή που οι ιδιότητες αυτές είναι εκφραστικές, καταλήγουμε στη θέση ότι η δραστηριότητα του καλλιτέχνη ήταν μια δραστηριότητα έκφρασης και, περαιτέρω, έκφρασης εκείνων των προτασιακών στάσεων που είναι 'ανάλογες' προς τις συγκεκριμένες εκφραστικές ιδιότητες. Με άλλα λόγια, η ύπαρξη εκφραστικών ιδιοτήτων σε ένα έργο τέχνης έχει ως αναγκαία συνθήκη μια συγκεκριμένη νοητική κατάσταση του καλλιτέχνη.

Ο παραπάνω συλλογισμός οδηγεί στη διατύπωση προτάσεων όπως οι ακόλουθες¹⁸:

Ο πίνακας La Belle Jardiniere είναι ήρεμος και γαλήνιος εν μέρει επειδή ο Ραφαήλ βλέπει το θέμα του ψύχραιμα και σιωπηρά.

Ο πίνακας The Rape of the Sabine Women είναι απόμακρος και αποστασιοποιημένος επειδή ο Poussin παρατηρεί ψύχραιμα τη βίαιη σκηνή και τη ζωγραφίζει με τρόπο απόμακρο και αποστασιοποιημένο.

Ο πίνακας Wedding Dance in the Open Air είναι ένας ειρωνικός πίνακας επειδή ο Breughel αντιμετωπίζει την ευθυμία της γαμήλιας σκηνής ειρωνικά.

Στις παραπάνω προτάσεις αποδίδονται εκφραστικές ιδιότητες στο περιεχόμενο ενός έργου τέχνης, οι οποίες βρίσκονται σε μια σχέση αιτιότητας με συγκεκριμένες προδιαθέσεις του καλλιτέχνη. Η διατύπωση προτάσεων αυτής της μορφής απηχεί αντιλήψεις θεωρητικών όπως ο Dewey, ο οποίος υποστηρίζει ότι 'η έκφραση ως ένα προσωπικό ενέργημα και ως ένα αντικειμενικό αποτέλεσμα είναι οργανικά συνδεδεμένα' (Dewey 1934). Σε αυτές τις προτάσεις, το καλλιτεχνικό έργο αποτελεί ένα ενέργημα, οι ιδιότητες του οποίου φαίνεται να μην αποτελούν ιδιότητες *per se*, αλλά να είναι μια έκφανση του συνόλου των προδιαθέσεων του καλλιτέχνη. Το καλλιτεχνικό ενέργημα αντιμετωπίζεται ως ένα εμπρόθετο ενέργημα, και το

¹⁸ Οι προτάσεις από τον Sircello (1972, 16 - 46).

περιεχόμενό του ταυτίζεται, κατά τον τρόπο αυτό, με την υποτιθέμενη προτασιακή στάση του καλλιτέχνη. Με λιγότερα λόγια, το γεγονός ότι ο πίνακας *The Rape of the Sabine Women* έχει τις συγκεκριμένες (εκφραστικές) ιδιότητες που έχει, τότε αυτό είναι επαρκής συνθήκη για να αποδώσουμε ανάλογες προδιαθέσεις στον Poussin. Επιπλέον, για να φέρει ο πίνακας τις συγκεκριμένες εκφραστικές ιδιότητες που φέρει, τότε κατ' ανάγκη ο Poussin είχε ανάλογες προδιαθέσεις.

Τα προβλήματα της αντίληψης για τη φύση των εκφραστικών ιδιοτήτων και, κατ' επέκταση, τη σχέση της έκφρασης με την πρόθεση του καλλιτέχνη έχουν επισημανθεί από πολλούς θεωρητικούς: κάποιοι επαν – όρισαν την ιδέα της έκφρασης (Langer 1957) και άλλοι την απέρριψαν.

Ο Dickie ασκώντας κριτική στον Dewey επισημαίνει ότι η θεωρία της έκφρασης δεν υποστηρίζεται στην ουσία από κανένα επιχείρημα. Για τον Dickie, η έκφραση συναισθήματος ή προδιάθεσης δεν είναι ούτε *αναγκαία* ούτε *επαρκής* συνθήκη για να ορίσουμε την τέχνη (Dickie 2001).

Μια ανάλογη κριτική διατυπώνει και ο Tormey, στο σημαντικότερο βιβλίο του *The Concept of Expression: A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics*, λέγοντας ότι 'η φύση της υποτιθέμενης σύνδεσης [ανάμεσα στο προσωπικό ενέργημα και στο αντικειμενικό έργο] είναι κάθε άλλο παρά προφανής, και καμιά επαρκής ανάλυση δεν έχει ακόμη προταθεί από κάποιον υποστηρικτή της εν λόγω άποψης' [Tormey 1971, 100]. Το βασικότερο πρόβλημα που ο Tormey επισημαίνει αναφορικά με τη σύνδεση των αισθητικών ιδιοτήτων, που χαρακτηρίζονται ως εκφραστικές, βρίσκεται στον *περαιτέρω* ισχυρισμό, σύμφωνα με τον οποίο η ύπαρξη αυτών των ιδιοτήτων κατεπάγει την πρότερη ύπαρξη ενός ενεργήματος έκφρασης – οι εκφραστικές ιδιότητες συνιστούν, με άλλα λόγια, την επιτέλεση ενός ενεργήματος έκφρασης. Το γεγονός ότι αναγνωρίζουμε την ύπαρξη ιδιοτήτων μιας ορισμένης φύσης και τις οποίες αποκαλούμε 'εκφραστικές', δεν μας οδηγεί κατ' ανάγκη στο συμπέρασμα ότι αυτές *αποδόθηκαν* στο έργο μέσα από την έκφραση ορισμένων εσωτερικών καταστάσεων από τον καλλιτέχνη.

Η αποδοχή των 'εκφραστικών θεωριών' για τη φύση των ιδιοτήτων ενός έργου τέχνης οδηγεί, λέει ο Tormey, στην επικίνδυνη συνέπεια ότι όλες οι προτάσεις μας

για ένα έργο τέχνης είναι διαψεύσιμες στη βάση ενός νέου (αυτό)βιογραφικού στοιχείου για τον καλλιτέχνη. Αν, λόγου χάριν, αποδεικνυόταν ότι 'ο Mahler δεν βρισκόταν σε κανενός είδους νοητική κατάσταση που να ομοιάζει με απελπισία ή παραίτηση κατά την περίοδο της σύνθεσης του *Das Lied von der Erde* (Το τραγούδι της Γης), ο θεωρητικός της Έκφρασης θα ήταν υποχρεωμένος να συμπεράνει ότι είχαμε κάνει λάθος λέγοντας ότι η τελευταία πράξη ήταν εκφραστική ως προς την απελπισία και την παραίτηση · αυτό δεν είναι καθόλου εύλογο, εφόσον συνεπάγεται ότι οι προτάσεις μας για το μουσικό έργο καθεαυτό είναι στην πραγματικότητα προτάσεις για τον συνθέτη' [Tormey 1971, 100]. Καταλήγουμε, με άλλα λόγια, να διατυπώνουμε προτάσεις για τις ιδιότητες του έργου τέχνης, οι οποίες όμως κρίνονται ως προς την εγκυρότητά τους στη βάση αυτοβιογραφικών αποκαλύψεων του καλλιτέχνη. Αλλά οι προτάσεις μας αφορούν τις εκφραστικές ιδιότητες του έργου τέχνης και, επομένως, μπορούν να αναθεωρούνται και να αποτιμώνται μόνο αναφορικά με το ίδιο το έργο τέχνης.

Από την άλλη πλευρά του ζητήματος, η ιδέα της έκφρασης ισοδυναμεί με μιαν ορισμένη αντίληψη για το ρόλο της πρόθεσης του καλλιτέχνη στην ερμηνεία του έργου: η παρουσία μιας εκφραστικής ιδιότητας P θεωρείται επαρκής συνθήκη για την εμφάνιση μιας νοητικής κατάστασης Q στον καλλιτέχνη, έτσι ώστε εβρισκόμενος σε αυτή την νοητική κατάσταση Q, απέβλεπε στην έκφραση της στάσης X. Κοντολογίς, αυτή η αντίληψη για τις εκφραστικές ιδιότητες ως απότοκες ενός ενεργήματος έκφρασης, μας επιτρέπει να διολισθαίνουμε στη διατύπωση προτάσεων αναφορικά με το νοητικό προθετικό περιεχόμενο του καλλιτέχνη.

Οι προτάσεις απόδοσης εκφραστικών (ή φυσιολογικών) ιδιοτήτων σε έργα τέχνης θα πρέπει να αναλύονται ως προτάσεις για το έργο τέχνης καθεαυτό: η παρουσία εκφραστικών ιδιοτήτων, λέει ο Tormey, δεν κατεπάγει ένα πρότερο ενέργημα έκφρασης. Είναι αλήθεια ότι στις καθημερινές μας δραστηριότητες συχνά αποδίδουμε πεποιθήσεις, επιθυμίες και, γενικότερα, προτασιακές στάσεις στους ανθρώπους γύρω μας, ερμηνεύοντας τη συμπεριφορά ή τα λεγόμενά τους. Πέρα από το κατά πόσο αυτή η πρακτική μπορεί όντως να οδηγήσει σε προτάσεις που έχουν το *status της γνώσης* αναφορικά με το προθετικό περιεχόμενο ενός άλλου ατόμου, τα πράγματα με το έργο τέχνης είναι αρκετά διαφορετικά. Το να

υποστηρίζουμε ότι το ίδιο ισχύει και με τα έργα τέχνης θα σήμαινε (α) κατ' αρχήν ότι προϋποθέτουμε αυτό που επερωτούμε και, άρα, ότι συγκροτούμε ένα κυκλικό συλλογισμό, και (β) ότι δεν προκύπτει ένας διαχωρισμός της τέχνης από τις άλλες ανθρώπινες δραστηριότητες. Με άλλα λόγια, υποστηρίζοντας ότι τα έργα τέχνης φέρουν εκφραστικές ιδιότητες επειδή ο καλλιτέχνης εξέφρασε ένα νοητικό συμβάν που ήταν ανάλογο με τις ιδιότητες αυτές, στην ουσία προϋποθέτουμε ότι η πρόθεση του καλλιτέχνη καθορίζει την ερμηνεία του έργου τέχνης. Ο συλλογισμός που συνδέει την ιδέα του έργου τέχνης ως έκφραση και τη 'διαφάνεια' της πρόθεσης του καλλιτέχνη δεν είναι έγκυρος, διότι η ιδέα της 'έκφρασης' προϋποθέτει ότι ο καλλιτέχνης προσέδωσε μια ιδιότητα στο έργο τέχνης που είναι *περιγραφικά ανάλογη* προς τη νοητική του κατάσταση. Επομένως, ο ισχυρισμός ότι το προθετικό περιεχόμενο του καλλιτέχνη καθίσταται γνωστό μέσα από τις εκφραστικές ιδιότητες του έργου τέχνης, δεν μπορεί να δικαιολογηθεί.

Δεν υπάρχει μια σχέση ανάμεσα στις ιδιότητες ενός έργου τέχνης και των νοητικών καταστάσεων του καλλιτέχνη η οποία να μην είναι ενδεχομενική' [Tormey 1971, 123]. Η κατανόηση της σχέσης ανάμεσα στις αισθητικές ιδιότητες του έργου και στις νοητικές καταστάσεις του καλλιτέχνη είναι αποτέλεσμα πολλών άλλων παραγόντων και δε μπορεί να έχει το χαρακτήρα λογικής αναγκαιότητας. Με λίγα λόγια, αυτό συμβαίνει διότι δεν υπάρχει τρόπος να εξηγηθεί πώς ένα νοητικό συμβάν μπορεί να μεταδοθεί σε ένα έργο τέχνης ώστε να αυτό το συμβάν να αποκτήσει, κατά μία έννοια, φυσική παρουσία. Ακόμη, η παρουσία μιας εκφραστικής ιδιότητας δεν είναι επαρκής συνθήκη ώστε να αποδώσουμε μια ορισμένη προτασιακή στάση στον καλλιτέχνη. Αυτό που η τέχνη εκφράζει είναι σε τελική ανάλυση, υποστηρίζει ο Tormey, 'λογικά ανεξάρτητο από αυτό που εκφράζει – αν εκφράζει κάτι – ο δημιουργός' [Tormey 1971, 123].

Στο προηγούμενο κεφάλαιο συζητήθηκε η ύπαρξη εκφραστικών ιδιοτήτων σε ένα έργο τέχνης και η σχέση τους με την απόδοση προτασιακών στάσεων στον καλλιτέχνη. Στο παρόν κεφάλαιο συζητούνται οι θέσεις που ο Ingarden διατυπώνει στο άρθρο του *Καλλιτεχνικές και Αισθητικές Αξίες* (1964). Ο Πολωνός φιλόσοφος χρησιμοποίησε τη φαινομενολογική μέθοδο του Husserl στη λογοτεχνία και αργότερα στη ζωγραφική και τη μουσική, προσπαθώντας να απαντήσει σε δύο βασικά ερωτήματα: (E₁) Ποιος είναι ο τρόπος ύπαρξης του λογοτεχνικού έργου και (E₂) ποια είναι τα ουσιώδη και καίρια γνωρίσματα των λογοτεχνικών έργων γενικά [Beardsley 1975, 356]. Στόχος του Ingarden στο άρθρο του αυτό είναι η διάκριση μεταξύ *καλλιτεχνικών* και *αισθητικών* αξιών. Το επιχείρημα του Ingarden βασίζεται σε μια πρώτη διάκριση που κάνει ανάμεσα στο *έργο τέχνης* και στο *αισθητικό αντικείμενο*.

Οι θέσεις του Ingarden παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την παρούσα μελέτη για αρκετούς λόγους: ο βασικότερος είναι ότι η διάκριση μεταξύ *έργου τέχνης* και *αισθητικού αντικειμένου* γίνεται στη βάση της πρόθεσης του καλλιτέχνη. Σύμφωνα με τον Ingarden, μπορεί να είναι η πρόθεση του καλλιτέχνη η οποία *μορφοποιεί* το *έργο τέχνης*, αλλά ο θεατής είναι που πρέπει να το *αναγνωρίσει* ως *αισθητικό αντικείμενο*. Επιπλέον, παρουσιάζει ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο ο Ingarden αντλαμβάνεται τις καλλιτεχνικές και αισθητικές ιδιότητες του *έργου τέχνης*, προσφέροντας στην ουσία μια διέξοδο στα προβλήματα που αντιμετωπίζει η ιδέα των *εκφραστικών ιδιοτήτων*, όπως συζητήθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Σύμφωνα με τον Ingarden, η πρόθεση του καλλιτέχνη δημιουργεί ή μεταμορφώνει – μορφοποιεί – κάποιο φυσικό αντικείμενο με τέτοιο τρόπο ώστε να γίνει υπαρξιακό υπόστρωμα του έργου τέχνης. Το έργο τέχνης είναι το αληθινό αντικείμενο στη δημιουργία του οποίου κατευθύνονται οι δημιουργικές ενέργειες του καλλιτέχνη (Ingarden 1964, 189)· είναι, με άλλα λόγια, προϊόν της συνείδησής του. Ωστόσο, αν και το έργο τέχνης είναι βέβαια αποτέλεσμα της πρόθεσης του καλλιτέχνη, αυτό *συγκεκριμενοποιείται* μόνο με τη συμμετοχή του παρατηρητή.

Πώς γίνεται αυτή η μορφοποίηση – συγκεκριμενοποίηση του έργου τέχνης; Ο Ingarden λέει ότι το έργο τέχνης περιέχει χαρακτηριστικά κενά στον ορισμό, 'περιοχές απροσδιοριστίας': οι ιδιότητες που το συνιστούν, δεν είναι όλες εν δυνάμει. Το έργο τέχνης αποκτά από τον καλλιτέχνη μόνο μια σχηματική μορφή. Ο παρατηρητής είναι αυτός ο οποίος ερμηνεύει το έργο και γίνεται συν-δημιουργός, αποδίδοντάς του τα ενεργά χαρακτηριστικά του. Είναι εκείνος ο οποίος *στη βάση της σχηματικής δομής* του έργου τέχνης, και δεχόμενος τις υποδείξεις του έργου, συμπληρώνει τις απροσδιόριστες περιοχές του.

Το έργο εκδηλώνεται πάντοτε σ' ένα παρατηρητή με κάποια συγκεκριμενοποίηση, χωρίς βέβαια να αποκλείεται η δυνατότητα του παρατηρητή να το συλλάβει μόνο στη σχηματική του μορφή, αν και αυτός ο τρόπος σύλληψης απαιτεί, όπως διευκρινίζει ο Ingarden, εξάσκηση. Είναι, κατά συνέπεια, δυνατό να έχουμε διαφορετικές συγκεκριμενοποιήσεις του ιδίου έργου τέχνης, ανάλογα με τη φύση του έργου, τις αντιληπτικές ικανότητες και την εμπειρία του παρατηρητή.

Η αντίληψη ενός έργου μπορεί να γίνει με δύο τρόπους: (α) στα πλαίσια της αισθητικής στάσης που επιδιώκει την αισθητική εμπειρία, ή (β) εξυπηρετώντας εξω-αισθητικές μέριμνες. Αν η αντίληψη γίνει στα πλαίσια της αισθητικής στάσης, τότε αναδύεται το *αισθητικό αντικείμενο*. *Αισθητικό αντικείμενο* έχουμε, με τη στενή έννοια του όρου, όταν και οι δύο συγκεκριμενοποιήσεις περιέχουν πιστές αναπαραστάσεις. *Αισθητικό αντικείμενο* με την πιο πλατιά έννοια έχουμε όταν ο παρατηρητής απομακρύνεται από το έργο, μη λαμβάνοντας υπόψη τις πραγματικές όψεις του έργου.

Για να αναδυθούν οι δυνατές συγκεκριμενοποιήσεις ενός έργου τέχνης, πρέπει να υπάρχουν *ικανοί παρατηρητές* ώστε να το συλλάβουν με τον ένα τρόπο και όχι με τον άλλο, κάτι που εξαρτάται από πολλές ιστορικές προϋποθέσεις. Υπάρχουν, επομένως «λαμπρές» και «σκοτεινές» περίοδοι για κάθε έργο τέχνης, με την έννοια ότι σε διαφορετικές εποχές το ίδιο έργο τέχνης εμφανίζει διαφορετικές συγκεκριμενοποιήσεις. Το γεγονός αυτό εξηγεί, σύμφωνα με τον Ingarden, γιατί η θεωρία της σχετικότητας και της υποκειμενικότητας των αισθητικών αξιών είναι τόσο δημοφιλής [Ingarden 1964, 191].

Στη συνέχεια θα διατυπώσει την έννοια του 'υποκειμενικού', ώστε να εξηγήσει γιατί η θεωρία της υποκειμενικότητας οφείλει να απορριφθεί. Η έννοια του υποκειμενικού προέρχεται, όπως ο Ingarden εξηγεί, από την αντίληψη ότι η αξία ενός έργου τέχνης έγκειται στην ηδονή που νιώθει ο παρατηρητής που έρχεται σε επαφή με αυτό. Με άλλα λόγια, όταν ο παρατηρητής αξιολογεί ένα έργο ουσιαστικά ανακοινώνει την ηδονή που νιώθει. Εφόσον όμως το ίδιο έργο προκαλεί διαφορετικές ηδονές σε διαφορετικούς ανθρώπους και σε μερικούς ίσως καμία ηδονή, τότε η αξία ενός έργου τέχνης δεν είναι καθαρά υποκειμενική αλλά σχετική με τον παρατηρητή και τις καταστάσεις του. Οι ηδονές όμως, ως *πραγματικές καταστάσεις του νου*, βρίσκονται εντελώς έξω από το έργο τέχνης και, επομένως, αν θεωρήσουμε ότι αποτελούν τη μοναδική αξία που εκδηλώνεται στις σχέσεις μας με τα έργα τέχνης, τότε το έργο τέχνης *καθεαυτό* δεν έχει καμιά αξία¹⁹.

Το έργο τέχνης είναι κάτι που βρίσκεται σε διαφορετική σφαίρα από τις εμπειρίες μας και το περιεχόμενό τους. Κατά συνέπεια, το αισθητικό αντικείμενο που προκύπτει από το έργο τέχνης είναι επίσης ανεξάρτητο από τις δικές μας (ως παρατηρητών) προτασιακές στάσεις. Το έργο τέχνης και τα αισθητικά αντικείμενα που μπορούν να προκύψουν από αυτό βρίσκονται σε μια διαφορετική, 'υπερβατική' σφαίρα [Ingarden 1964, 193].

Μήπως, λοιπόν, πρέπει να θεωρήσουμε ότι η αξία ενός έργου τέχνης – ή της αισθητικής της συγκεκριμενοποίησης – βρίσκεται σε κάποιου άλλου είδους ηδονές, που το έργο κληρονομεί από το δημιουργό του; Με άλλα λόγια, μήπως υπάρχουν κάποιες ιδιότητες, οι οποίες αποδόθηκαν στο έργο από τον καλλιτέχνη, και είναι αυτές που αφυπνίζουν τις ηδονές του παρατηρητή;

Ο Ingarden απορρίπτει κατηγορηματικά μια τέτοια αντίληψη για την αξία του έργου τέχνης. Το επιχείρημά του είναι σημαντικό: εάν θεωρούσαμε ότι η αξία του έργου

¹⁹ Θα πρέπει εδώ να σημειώσουμε ότι πρόκειται για μια αντίληψη η οποία απαντάται σήμερα και στις θέσεις φιλοσόφων της τέχνης οι οποίοι επηρεάστηκαν από το κίνημα της εννοιολογικής τέχνης. Σύμφωνα με τον Danto (1997), η αισθητική εμπειρία που συσχετίζεται με την ευχαρίστηση είναι επικίνδυνη και θα πρέπει να αποφεύγεται. Όπως για τον Ingarden, έτσι και για τον Danto, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι η ευχαρίστηση και το συναίσθημα είναι τελείως διαφορετικές – έως και εκ διαμέτρου αντίθετες – νοητικές δραστηριότητες απ' ότι η σημασία και οι ανώτερες γνωσιακές λειτουργίες. Ειδικά για την εννοιολογική τέχνη και τις νοητικές δραστηριότητες που σχετίζονται με αυτή, βλέπε Νικολινάκος 2007.

τέχνης είναι αποτέλεσμα της συγκεκριμένης νοητικής κατάστασης (ηδονή) στην οποία πρέπει να βρεθεί ο παρατηρητής, θα ισοδυναμούσε με το να θεωρούμε ότι όταν ο παρατηρητής σταματήσει να βρίσκεται σε αυτή τη νοητική κατάσταση, το έργο τέχνης χάνει την αξία του. Επομένως, η αξία του έργου τέχνης πρέπει να αναζητηθεί μόνο σε *αυθύπαρκτα* χαρακτηριστικά.

Κατόπιν, ο Ingarden προχωρεί σε μία δεύτερη διάκριση ανάμεσα στις ιδιότητες, που είναι καλλιτεχνικά, αισθητικά ή ηθικά αξιόλογες, και της αξίας, η οποία εμφανίζεται ως *συνέπεια* της ύπαρξης ενός συνόλου αξιόλογων ιδιοτήτων.

Στην αναζήτησή του για την καλλιτεχνική αξία προϋποθέτει τα ακόλουθα:

- Δεν είναι μέρος αυτών που νιώθουμε εμπειρικά.
- Δεν είναι κάτι που αποδόθηκε στο έργο ώστε να εξετάζεται ως λειτουργικό μέσο παραγωγής ηδονής.
- Είναι χαρακτηριστικό αυθύπαρκτο του έργου.
- Αν λείπει από κάτι, τότε αυτό δεν αποτελεί έργο τέχνης [Ingarden 1964, 194].

Επιπλέον, για να διακρίνει την καλλιτεχνική από την αισθητική αξία (που είναι οι αξίες που κάθε έργο τέχνης φέρει) ο Ingarden εξηγεί ότι η καλλιτεχνική αξία πηγάζει και θεμελιώνεται στο ίδιο το έργο, ενώ η αισθητική αξία εκδηλώνεται μόνο στο αισθητικό αντικείμενο και ως ειδική στιγμή καθορίζει το χαρακτήρα του όλου. Τόσο το έργο τέχνης όσο και το αισθητικό αντικείμενο, αν και το τελευταίο συστάθηκε με τη δημιουργική δραστηριότητα του παρατηρητή, είναι και τα δύο υπερβατικά.

Ένα έργο τέχνης χαρακτηρίζεται από ιδιότητες που είναι ουδέτερες αναφορικά με την αξία, κατηγορία στην οποία ανήκουν οι προσδιορισμοί που καθορίζουν τον τύπο τέχνης, και από ιδιότητες που είναι αξιολογικά σθεναρές. Για να δώσει τις απαραίτητες διευκρινήσεις, ο Ingarden χρησιμοποιεί τη στρωματική του θεωρία. Αναφέρεται στο λογοτεχνικό έργο ως μία γλωσσική κατασκευή που περιλαμβάνει τέσσερα στρώματα, με πρώτο τον «ήχο», ενώ ακολουθούν ως ανώτερες ενότητες το «νόημα», τα «αντικείμενα που παριστάνονται» και οι «σχηματοποιημένες απόψεις». Τα ουδέτερα αξιολογικά γνωρίσματα σχηματίζουν τον αξιολογικά ουδέτερο σκελετό του έργου, που του προσδίδει τη μοναδική του ύπαρξη. Ωστόσο,

οι αξιολογικά ουδέτερες ιδιότητες συνδέονται και οδηγούν στην εμφάνιση των αξιολογικά σθεναρών ιδιοτήτων. Οι αξιολογικά σθεναρές ιδιότητες προικίζουν το έργο με διάφορες καλλιτεχνικές αξίες.

Σε πολλές περιπτώσεις οι αξιολογικά ουδέτερες ιδιότητες, οι ιδιότητες των γλωσσικών μερών όπως για παράδειγμα η σαφήνεια και η διαύγεια των προτάσεων, παρουσιάζονται με τέτοιο τρόπο μέσα στο έργο, ώστε γίνονται κατόπιν ιδιότητες αξίας. Ακόμη και τα δομικά χαρακτηριστικά ενός έργου, που αποτελούν ουδέτερες ιδιότητες, μπορεί να συνεπάγονται άλλες ιδιότητες που να είναι αξιολογικά σημαντικές.

Για να αποφανθούμε για το πότε μία αξιολογικά σθεναρή ιδιότητα έχει θετική ή αρνητική αξία, δεν αρκεί να την εξετάσουμε χωριστά, αλλά πρέπει η θεώρησή μας να εκτείνεται σε όλο το έργο αφού οι διάφορες ιδιότητες αλληλεπιδρούν. Αυτό είναι κάτι το οποίο δεν θα ήταν δυνατό αν περιορίζουμε τους εαυτούς μας στην απόλαυση των ηδονών που προσφέρει το έργο.

Για να δημιουργηθούν οι αισθητικά αξιόλογες ιδιότητες, απαραίτητη προϋπόθεση είναι η πραγμάτωση μιας αισθητικής εμπειρίας. Ο Ingarden αναγνωρίζει ότι είναι δύσκολη η διάκρισή τους από τις καλλιτεχνικά αξιόλογες ιδιότητες, εφόσον μερικές από τις ιδιότητες που παρουσιάζονται ως καλλιτεχνικές μπορούν να είναι συστατικά της εμπειρίας στα πλαίσια ενός αισθητικού αντικειμένου.

Ο Ingarden διακρίνει τις αισθητικές ιδιότητες σε:

(α) άνευ όρων αισθητικά αξιόλογες ιδιότητες, δηλαδή ιδιότητες που είναι αισθητικά αξιόλογες αναφορικά με τον εαυτό τους ή σε σχέση με άλλες ιδιότητες αυτής της τάξης

(β) υπό όρους αισθητικά αξιόλογες ιδιότητες, δηλαδή ιδιότητες που είναι *ουδέτερες* ως προς την αισθητική αξία, αποκτούν όμως αισθητική αξία σε συνδυασμό με άλλες αισθητικά αξιόλογες ιδιότητες.

Ο Ingarden καταλήγει λέγοντας ότι για να καθοριστεί ποιες ιδιότητες μπορούν να συνυπάρξουν σ' ένα αισθητικό αντικείμενο, με τέτοιο τρόπο ώστε να οδηγούν σε

άλλες ανωτέρου επιπέδου αξίες, πρέπει να γίνει έρευνα για την κάθε επιμέρους αισθητικά αξιόλογη ιδιότητα. Η έρευνα αυτή μπορεί να έχει επιτυχία μόνο όταν γίνει στη βάση συγκεκριμένων παραδειγμάτων έργων τέχνης και των αντίστοιχων αισθητικών αντικειμένων. Η έρευνα προϋποθέτει επίσης τη συμφωνία ότι υπάρχει σε αυτά τα έργα μια ειδική ιδιότητα έτσι ώστε η μελέτη τους θα μας φανερώσει τις συγγενείς με την ιδιότητα αυτή ιδιότητες, καθώς επίσης και τον τρόπο με τον οποίο τροποποιείται η ιδιότητα αυτή στα διαφορετικά πλαίσια.

Η απόδοση αισθητικής αξίας σ' ένα έργο είναι στην ουσία ο ειδικός καθορισμός ιδιοτήτων, που έχει ως γνώρισμα την επιλογή αισθητικά αξιόλογων ιδιοτήτων, οι οποίες εκδηλώνονται στη βάση ενός ουδέτερου σκελετού έργου τέχνης που 'ξαναπλάστηκε' από έναν παρατηρητή. Με άλλα λόγια, το έργο τέχνης φέρει τις καλλιτεχνικές ιδιότητες που απέκτησε ως αποτέλεσμα των ενεργημάτων του καλλιτέχνη, αλλά επιπλέον, φέρει τις ιδιότητες εκείνες που είναι αποτέλεσμα της αισθητικής «ανάγνωσης» του έργου από τον παρατηρητή. Καθώς και οι δύο κατηγορίες ιδιοτήτων είναι αυθύπαρκτες, τόσο η σημασία όσο και η καλλιτεχνική και αισθητική αξία του έργου δεν είναι υποκειμενικές. Ένας ικανός και προσεκτικός ερμηνευτής και θεωρητικός μπορεί, μέσα από την επαναλαμβανόμενη επαφή του με το έργο, να μπορέσει σταδιακά να εξοβελίσει τα ιδιοσυγκρασιακά στοιχεία των ερμηνειών του από τα στοιχεία εκείνα που άπτονται του έργου. Οι αισθητικές ιδιότητες δεν αποτελούν τις αυθαίρετες επινοήσεις του ερμηνευτή, καθώς δεν βασίζονται στην ηδονή που αυτός αντλεί από την εμπειρία του έργου τέχνης. Αντίθετα, η εμφάνιση των αισθητικών ιδιοτήτων απαιτεί έναν ικανό θεατή ο οποίος θα παρατηρήσει την ουδέτερη καλλιτεχνική αξία του έργου.

ΜΕΡΟΣ II

ΜΕΛΕΤΕΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΩΝ

Η ΠΡΟΘΕΣΗ ΩΣ ΣΧΕΣΗ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΚΑΙ ΤΙΣ ΠΕΡΙΣΤΑΣΕΙΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ: Ο PICASSO ΚΑΙ ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ KAHNWEILER

Στην αρχή του προηγούμενου αιώνα, ο όρος *πορτραίτο* ‘εξακολουθούσε να προϋποθέτει έναν οπτικό παραλληλισμό μεταξύ ενός αντικειμένου και της απεικόνισής του’, ωστόσο το έργο του Πικάσο *Πορτραίτο του Kahnweiler*²⁰ ‘άλλαξε την ιδέα του πορτραίτου από μια αντικειμενική απεικόνιση σε μια υποκειμενική απεικόνιση’ (Rubin 1996, 13 – 15), μεταβάλλοντας έτσι τον παραδοσιακό ορισμό του όρου. Σε αυτό το πορτραίτο του Πικάσο διακρίνουμε το κεφάλι, το κοστούμι και τα χέρια του εικονιζόμενου καθώς επίσης και μια νεκρή φύση. Ωστόσο, όλα αυτά χωρίζονται σε επίπεδα τα οποία έχουν απολέσει το βάθος τους και έχουν τακτοποιηθεί σε όλη την επιφάνεια του πίνακα.

Στο άρθρο του *Intentional Visual Interest: Picasso’s Portrait of Kahnweiler* (1985), ο Baxandall εξηγεί πώς ένα έργο τέχνης μπορεί να ερμηνευθεί και να αποτιμηθεί στη βάση όρων από την ιστορία και τις περιστάσεις που διαμόρφωσαν τη δημιουργία του. Ο Baxandall υποστηρίζει ότι η πρόθεση ενός καλλιτέχνη μπορεί να εξαχθεί από τη μελέτη αυτών των παραγόντων. Στο άρθρο αυτό, αναζητεί τις προθέσεις που βρίσκονται πίσω από τον πίνακα του Picasso *Portrait of Kahnweiler* (1910), και υποστηρίζει ότι η γνώση αυτών των προθέσεων μπορεί να εντείνει την κατανόηση και να αυξήσει την απόλαυση που μας προσφέρει ένα αισθητικό αντικείμενο.

Το σημαντικότερο στοιχείο της μελέτης αυτής συνίσταται σε μια διαφορετική αντίληψη για την πρόθεση, που βρίσκεται εγγύτερα στις ιδέες του Levinson και στον *υποθετικό προθετικισμό*: ο Baxandall δεν ενδιαφέρεται να αναδομήσει τις προτασιακές στάσεις του Πικάσο όταν ζωγράφισε αυτό τον πίνακα,

²⁰ Βλέπε Παράρτημα.

αφού δεν τον ενδιαφέρει η πρόθεση ως μία κατάσταση του νου. Η πρόθεση εδώ ορίζεται ως η σχέση ανάμεσα στο αντικείμενο και τις περιστάσεις μέσα από τις οποίες δημιουργήθηκε. Οι πίνακες είναι ανθρώπινες δημιουργίες, άρα μία αιτία πίσω από έναν πίνακα είναι η βούληση, που περικλείεται σε αυτό που αποκαλούμε πρόθεση. Η πρόθεση είναι πολυσήμαντη λέξη, για τον Baxandall δεν είναι η συγκεκριμένη ψυχολογική κατάσταση ή ακόμη το ιστορικό σύνολο των νοητικών καταστάσεων του δημιουργού. Δεν είναι η αναδομημένη ιστορική κατάσταση του νου, αλλά η σχέση ανάμεσα στο αντικείμενο και τις περιστάσεις μέσα στις οποίες δημιουργήθηκε [Baxandall 1985, 417]. Η πρόθεση αναφέρεται κυρίως στο έργο παρά στον καλλιτέχνη. Η πρόθεση βασίζεται στη συμπεριφορά και δίνει στα περιστασιακά γεγονότα και στα περιγραφικά περιεχόμενα μορφή.

Στο κείμενό του ο Baxandall εξετάζει αν το μοτίβο της πρόθεσης που αναδύεται από τον Benjamin Baker, το μηχανικό υπεύθυνο για την Forth Bridge, μπορεί να προσαρμοστεί και στην περίπτωση του Πικάσο και του έργου του «*Portrait of Kahnweiler*». Στην περίπτωση του Baker, η φόρτισή του μοιάζει να ήταν η εντολή «να ενώσει τις δύο απέναντι όχθες», ενώ κατευθυνόταν από ένα φάκελο που περιελάμβανε ζητήματα όπως οι δυνατοί πλευρικοί άνεμοι, ή η ύπαρξη του βούρκου και ανέπτυξε πόρους ώστε να τα υλοποιήσει. Στην περίπτωση του Πικάσο είναι λιγότερο καθαρό ποια ήταν η φόρτιση και ο φάκελος, καθώς επίσης και από ποιον προέρχονται. Ο ρόλος του μηχανικού γεφυρών έρχεται εξ' ορισμού, στην περίπτωση όμως του ζωγράφου ο ρόλος του μοιάζει να είναι να δημιουργεί σημάδια πάνω σε μια επίπεδη επιφάνεια με τέτοιο τρόπο ώστε το εποπτικό ενδιαφέρον να κατευθύνεται προς ένα σκοπό. Ως παράδειγμα εποπτικού ενδιαφέροντος από πρόθεση, ο Baxandall αναφέρει τους θρησκευτικούς πίνακες της Αναγέννησης οι οποίοι δημιουργήθηκαν πάνω στη βάση του ότι εφόσον η όραση είναι το πιο ακριβές και δυνατό χάρισμα που μας έδωσε ο Θεός, πρέπει να εξυπηρετήσει ποιμενικούς σκοπούς. Συγκεκριμένα: (α) να ερμηνεύσουν καθαρά θρησκευτικά ζητήματα (β) να εκθέσουν το θέμα με τέτοιο τρόπο ώστε να παρακινήσουν την ψυχή (γ) να εκθέσουν το θέμα έτσι ώστε να μείνει στη μνήμη του θεατή [Baxandall 1985, 418]. Επομένως η αναγνώριση της όρασης ως την πρώτη

αίσθηση έδινε στο ζωγράφο τη μοναδική δυνατότητα να χρησιμοποιήσει το μέσο του για κάποιο σκοπό, τον οποίο άλλα μέσα δεν μπορούσαν να υπηρετήσουν.

Ο φάκελος του Πικάσο για το πορτραίτο περιελάμβανε τρία στοιχεία / προβλήματα τα οποία ο Baxandall αντλεί από το βιβλίο του Kahnweiler, το οποίο είναι ένας απολογισμός του έργου του Πικάσο και του Braque:

(α) το γεγονός ότι αναπαριστά μία τρισδιάστατη πραγματικότητα πάνω στη δυσδιάστατη επιφάνεια-πώς μπορεί να αναπαρασταθεί αυτή η περίεργη σχέση χωρίς να ειπωθεί ως 'το παιχνίδι ενός αγύρτη που προσπαθεί να δημιουργήσει στο σχέδιο την ψευδαίσθηση του βάθους'.

(β) το δεύτερο στοιχείο αφορά ένα ερώτημα αναφορικά με τη σχετική σημασία της φόρμας και του χρώματος. Το χρώμα είναι τυχαίο γεγονός της όρασης, μία λειτουργία του παρατηρητή και όχι μια πραγματική ιδιότητα των αντικειμένων, ενώ η φόρμα δεν είναι μόνο πραγματική αλλά προσφέρει την ασφάλεια της αντίληψης μέσα από περισσότερες από μία αισθήσεις (και όραση και αφή)-πώς ένας ενήλικας ξοδεύει το χρόνο του παίζοντας με τα χρώματα όταν του προσφέρεται η φόρμα του αντικειμενικού κόσμου;

(γ) το ερώτημα αναφορικά με το μύθο της στιγμιαίας δημιουργίας-στην πραγματικότητα ένας ζωγράφος χρειάζεται ώρες ή μήνες για να ζωγραφίσει έναν πίνακα-υπάρχει περίπτωση για το ζωγράφο να αναγνωρίσει στο χαρακτήρα της απεικόνισής του το γεγονός ότι πρόκειται για καταγραφή παρατεταμένων αντιληπτικών και νοητικών δεσμεύσεων με το υποκείμενο της παρουσίας;

Ο Baxandall δεν ισχυρίζεται ότι τα τρία αυτά στοιχεία βρίσκονταν με αυτή τη σχηματοποίηση στο μυαλό του Πικάσο, αλλά ότι βρίσκονταν ενσωματωμένα μέσα στις σκέψεις του για άλλους πίνακες, δικούς του ή άλλων ζωγράφων. Η φόρτιση, επομένως, του Πικάσο βρίσκεται ως ένα μέρος σε προηγούμενους πίνακες τους οποίους ο Πικάσο αναγνώριζε ως άξιους λόγου, ενώ σε ένα μεγάλο μέρος διαμόρφωσε ο ίδιος τη φόρτιση και το φάκελο του έργου του. Ο Πικάσο, λέει ο Baxandall, διαμόρφωσε το φάκελό του σαν ένα κοινωνικό ον σε μια συγκεκριμένη κουλτούρα. Πρέπει λοιπόν να εξεταστεί αυτή η σχέση.

Ο Baxandall αρχίζει από το ακανθώδες ζήτημα της καλλιτεχνικής «επίδρασης» που αποτελεί, όπως χαρακτηριστικά λέει, την κατάρρα της θεωρίας των τεχνών [Baxandall 1985, 421], πρώτιστα λόγω λανθασμένης γραμματικής προκατάληψης αναφορικά με τη σχέση αίτιου και παθόντος. Αν κάποιος πει ότι ο Χ επηρέασε τον Ψ φαίνεται ότι ο Χ έκανε κάτι στον Ψ παρά ότι ο Ψ έκανε κάτι στον Χ, αλλά όταν χρησιμοποιείται για τους ζωγράφους, το δεύτερο απηχεί καλύτερα την πραγματικότητα.

Ο Baxandall παρομοιάζει τις τέχνες με ένα παιχνίδι τύπου snooker σε ένα τραπέζι του μπιλιάρδου χωρίς τρύπες. Η μπάλα που κτυπά τις άλλες δεν είναι η Χ αλλά η Ψ. Αυτό που συμβαίνει κάθε φορά που η Ψ στοχεύει σε ένα Χ είναι μία ανακατάταξη. Η Ψ μετακινείται με σημασία από τη στέκα της πρόθεσης, και η Χ μετατοπίζεται έτσι ώστε τελικά και οι δύο βρίσκονται σε μία νέα σχέση με τη διάταξη των υπολοίπων μπαλών. Κάποιες έχουν γίνει περισσότερο και κάποιες λιγότερο προσιτές στο Ψ στη τωρινή του θέση, μετά την αναφορά του στο Χ. Οι τέχνες είναι παιχνίδια θέσεων, και κάθε φορά που ένας καλλιτέχνης επηρεάζεται ξαναγράφει την ιστορία της τέχνης του.

Ας βάλουμε, λέει ο Baxandall, το Cezanne στη θέση του Χ και τον Πικάσο στη θέση του Ψ. Στο διάστημα 1906-1910 ο Πικάσο «είδε» το Σεζάν με πολλούς τρόπους. Πρώτα απ' όλα ο Σεζάν ήταν γι' αυτόν μέρος της ιστορίας της ζωγραφικής την οποία έβρισκε ενδιαφέρουσα, την οποία επέλεξε να γνωρίσει και αποτελούσε τη φόρτισή του. Πολλά στοιχεία του Σεζάν βρίσκονταν στην κουλτούρα της εποχής και ο Πικάσο τα ενσωμάτωσε στο φάκελό του. Για παράδειγμα η αντίληψη για το Σεζάν ως την επική μορφή που είδε με τη δική του αίσθηση το πρόβλημα της ζωγραφικής, χωρίς καμιά τυποποίηση που του επιβλήθηκε από την αγορά, ή μερικοί ορισμοί του Σεζάν για τη ζωγραφική όπως «καταπιάσου με τη φύση με όρους τον κύλινδρο, τη σφαίρα, τον κώνο...», που είχαν δημοσιευτεί σε γράμματα του Σεζάν το 1907. Ο Σεζάν ήταν μέρος του προβλήματος με το οποίο ο Πικάσο αποφάσισε να καταπιαστεί. Υπήρχαν ενδείξεις στη σύνθεση και σε κάποιες πόζες από το *Les Demoiselles d' Avignon* ότι ένα από τα στοιχεία με τα οποία καταπιανόταν ήταν μία έννοια των

προβλημάτων που έμεναν ανοικτά από τους πίνακες του Σεζάν με τους λυόμενους.

Ο Πικάσο στράφηκε στους πίνακες του Σεζάν σαν μια πραγματική πηγή όπου θα μπορούσε να βρει μέσα για ένα σκοπό, εργαλεία επίλυσης προβλημάτων.

Ο ισχυρισμός ότι ο Σεζάν επηρέασε τον Πικάσο είναι λανθασμένος, καταλήγει ο Baxandall, επειδή αφαιρεί το ενεργά σκόπιμο στοιχείο στις ενέργειες του Πικάσο. Ο Πικάσο επέδρασε έντονα πάνω στο Σεζάν. Καταρχάς, ξανάγραψε την ιστορία της τέχνης καθιστώντας το Σεζάν ένα πολύ σημαντικότερο και κεντρικότερο ιστορικό γεγονός στα 1910 απ' ότι είχε θεωρηθεί στα 1906, μεταφέροντας τον μακρύτερα μέσα στην ευρωπαϊκή παράδοση. Επιπλέον, η αναφορά του στο Σεζάν ήταν προκατειλημμένη, με την έννοια ότι η προοπτική μέσα από την οποία είδε το Σεζάν επηρεάστηκε και από αναφορές σε άλλες τέχνες όπως η αφρικανική γλυπτική. Εν ολίγοις, άλλαξε για πάντα τον τρόπο με τον οποίο μπορούμε να «διαβάσουμε» το Σεζάν, τον οποίο βλέπουμε πλέον διαθλασμένο μέσα από τον ιδιαίτερο τρόπο που τον είδε ο Πικάσο [Baxandall 1985, 423].

Μία από τις πιο προφανείς διαφορές ανάμεσα στην Fourth Bridge και το πορτραίτο του Kahnweiler είναι ότι στην πρώτη περίπτωση είναι αρκετά απλό να διαχωριστεί η διαδικασία σχεδιασμού από τον Baker από τη διαδικασία διεκπεραίωσης του έργου από τον Arrol. Στην περίπτωση βεβαίως του Πικάσο ο σχεδιασμός και η εκτέλεση επικαλύπτονται. Ο Πικάσο παρέθετε από τον Σεζάν ότι κάθε πινελιά αλλάζει μία εικόνα. Δεν εννοούσαν φυσικά ότι ένας τελειωμένος πίνακας θα φαινόταν διαφορετικός αν άλλαζε μια πινελιά, αλλά ότι κατά τη διάρκεια της δημιουργίας του πίνακα κάθε πινελιά φέρνει τον καλλιτέχνη αντιμέτωπο με μια καινούρια κατάσταση.

Στη ζωγραφική το συνολικό πρόβλημα της εικόνας υπόκειται διαρκώς σε ανάπτυξη και αναθεώρηση. Κάποιες πτυχές του προβλήματος δεν θα προκύψουν παρά μόνο κατά τη διάρκεια της δημιουργίας.

Ο Baxandall, στη βάση των προηγούμενων, απορρίπτει την πρόθεση ως μία στατική έννοια λέγοντας ότι θα αφαιρούσε ένα σημαντικό μέρος από αυτό που κάνει να αξίζει τον κόπο να ασχολούμαστε με ένα πίνακα. Δεν υπάρχει απλώς μία πρόθεση αλλά μία σειρά από αναρίθμητες στιγμές πρόθεσης. Η σειρά αυτή περιλαμβάνει ακόμη πολλές προκαθορισμένες ή ακυρωμένες ενέργειες, αποφάσεις να μην γίνει κάτι ή να παραληφθεί κάτι, οι οποίες έχουν φυσικά συνέπειες για τον πίνακα που βλέπουμε τελικά.

Βεβαίως, αναγνωρίζει ο Baxandall, δεν είμαστε σε θέση να καταγράψουμε βήμα προς βήμα αυτή την υπόγεια διαδικασία, αλλά είναι ικανοποιητικό να επιβεβαιώνουμε την ύπαρξή της. Σε αυτή τη σειρά των προθέσεων κάποιες θεωρούνται δευτερεύοντες σε σχέση με τις άλλες. Τα τρία προβλήματα του φακέλου που αναφέρθηκαν πιο πάνω είναι, κατά τον Baxandall, τα πρωταρχικά προβλήματα, και είχαν τεθεί ήδη από το *Les Demoiselles d' Avignon*. Από τη στιγμή που ο Πικάσο αποφάσισε να ασχοληθεί με τη λύση τους, προκύπτουν δευτερεύοντα προβλήματα. Ο Baxandall αναφέρει τα εξής ως παράγωγα προβλήματα στο *Πορτραίτο του Kahnweiler*:

1. η διάκριση μεταξύ της φιγούρας και του υπόβαθρου, μεταξύ του άντρα και αυτών που βρίσκονται γύρω και πίσω του. Για τη λύση του φαίνεται ότι ακολουθεί τον Braque αποσπώντας την απόχρωση από το χρωματισμένο αντικείμενο και ξαναχρησιμοποιώντας το σύνολο των αποχρώσεων σε μια πιο ανεξάρτητη διάταξη.
2. το πρόβλημα της ανασυγκρότησης των προσώπων – το πρόσωπο του Kahnweiler φωτίζεται από τα δεξιά του πίνακα.
3. Το πρόβλημα της υφής σε ορισμένα σημεία, η λύση θα έρθει αργότερα από τον Braque με τη χρήση και άλλων μέσων όπως το κολλάζ ή η άμμος αναμεμειγμένη με μπογιές.
4. Το πρόβλημα της νεκρής φύσης στην κάτω αριστερή γωνία. Γνωρίζουμε ότι πρόκειται για νεκρή φύση εξαιτίας της θέσης του και από την μπουκάλα που βρίσκεται στην κορυφή. Χωρίς όμως αυτά τα στοιχεία μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι πρόκειται για ένα από τα Ισπανικά

χωριουδάκια στην κορφή των λόφων που ο Πικάσο είχε επισκεφθεί το καλοκαίρι.

Επομένως η ζωγραφική του Πικάσο εμφανίζεται ως ένα επεισόδιο σε μια σειρά διατύπωσης και επίλυσης προβλημάτων. Διακήρυξη των προθέσεων του αποτελούν οι ίδιοι οι πίνακες του, με την έννοια ότι εφόσον τους θεώρησε ολοκληρωμένους ουσιαστικά αποτελούν μια ανακεφαλαίωση όσων από τις προθέσεις του είχαν ικανοποιηθεί.

Για να παρακολουθήσουμε τη ροή των προθέσεων στο έργο του καλλιτέχνη μπορούμε να συγκρίνουμε προηγούμενους πίνακες με εκείνους που ακολούθησαν: συγκρίνοντας το πορτραίτο του Vollard με του Kahnweiler αντιλαμβανόμαστε ότι το δεύτερο ήταν εν μέρη η προσπάθεια του να αντιμετωπίσει ένα πρόβλημα που προέκυψε από το πρώτο.

Ο Baxandall καταλήγει λέγοντας ότι κάθε πινελιά είναι ηθελημένη και από πρόθεση. Ακόμα και στην ακραία περίπτωση ενός ατυχήματος κατά τη διάρκεια της εργασίας, εάν το σημάδι αφηθεί, είναι επειδή κρίθηκε κατάλληλο, άρα υπάρχει πρόθεση.

Στο τελευταίο μέρος του άρθρου του, ο Baxandall συγκρίνει τον τρόπο με τον οποίο ο Kahnweiler παρουσιάζει το έργο του Πικάσο ως μια διαδικασία διερεύνησης προβλημάτων, με τη δήλωση του Πικάσο ότι ένας πίνακας δεν είναι ποτέ μία έρευνα πάνω σε κάποια προβλήματα, αλλά μία παρουσίαση των λύσεων κάποιων προβλημάτων. Με την πρώτη ματιά, οι δηλώσεις αυτές μοιάζουν πράγματι να είναι αντιφατικές. Ωστόσο, λέει ο Baxandall, διαφορετικά αντιλαμβάνεται το πρόβλημα αυτός που δρα και προσπαθεί να το λύσει, από αυτόν που βρίσκεται στη θέση του παρατηρητή. Ο παρατηρητής, που παρακολουθεί την συνειδητή προσπάθεια και προσπαθεί να την κατανοήσει, αποδίδει σε αυτόν που δρα τη γνώση του ότι εκείνη τη δεδομένη περίοδο επιλύει κάποιο πρόβλημα. Αυτό όμως δεν μπορεί να είναι ακριβές, αφού είναι πιθανόν αυτός που ενεργεί να επιλύει ασυνείδητα το πρόβλημα, του οποίου την ύπαρξη αγνοεί.

Αυτή είναι και η σχέση του Πικάσο με τον Kahhweiler, όπως εξηγεί ο Baxandall. Ο Πικάσο κατέληξε στα συμπεράσματά του, στους πίνακές του, και ο Kahhweiler επιχείρησε να κατανοήσει τη στάση του διαμορφώνοντας εν δυνάμει προβλήματα. Ο φάκελος του Πικάσο και τα σημαντικά προβλήματα που είχε να αντιμετωπίσει βρίσκονταν *ενσωματωμένα μέσα στο ενδιαφέρον του για άλλους πίνακες*, κυρίως δικούς του, και δεν χρειαζόταν να τα διατυπώσει ως προβλήματα [Baxandall 1985, 429]. Ένιωθε πολύ περισσότερο ότι έλυνε, παρά ότι αναζητούσε τη λύση προβλημάτων. Για τον Kahhweiler, κάθε πίνακας ήταν μία αφετηρία και όχι μία δραστηριότητα ή ένα συμπέρασμα, και η σχέση του με τον πίνακα ήταν ουσιαστικά σχέση με το ολοκληρωμένο έργο κάποιου άλλου το οποίο έπρεπε να κατανοήσει. Για να το καταφέρει αυτό, έπρεπε να *υποθέσει* ότι υπήρχε πρόθεση, και να μιλήσει με όρους αιτιακότητας. Επομένως, καταλήγει ο Baxandall, οι θέσεις του Πικάσο και του Kahhweiler δεν είναι αντιφατικές, αλλά τοποθετημένες σε διαφορετικές βάσεις.

Στο παρόν κεφάλαιο, επιλέγεται ο πίνακας του Velazquez *Las Meninas*²¹ (*Οι Κυρίες των Τιμών*) (1656), όχι βέβαια στοχεύοντας σε μια ερμηνεία του, αλλά για να αναγνωστούν ορισμένες ερμηνείες που δόθηκαν σ το έργο αυτό. Η ανάγνωση των ερμηνειών που συνόδευσαν το έργο του Velazquez μπορεί να αποτελέσει τη βάση για κάποια σχόλια αναφορικά με το ρόλο που η πρόθεση του καλλιτέχνη καταλαμβάνει στην ερμηνεία. Αναφορικά με τις *Las Meninas* υπάρχει ογκώδης βιβλιογραφία, η εξέταση της οποίας δεν εμπίπτει στους στόχους του παρόντος. Η επιλογή του συγκεκριμένου πίνακα, πέρα από το γεγονός ότι αποτέλεσε (και ίσως ακόμη να αποτελεί) ένα αρκετά ιδιαίτερο ερμηνευτικό πρόβλημα, έγινε διότι η ίδια η φύση του πίνακα φαίνεται να επηρεάζει το καθεστώς της σχέσης καλλιτέχνη, θεατή και εξωτερικής πραγματικότητας. Με άλλα λόγια, το εν λόγω έργο τέχνης μοιάζει να μας προτρέπει να στοχαστούμε επάνω στον τρόπο με τον οποίο η πρόθεση του καλλιτέχνη και οι προτασιακές του στάσεις επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο το κοινό αντιλαμβάνεται και ερμηνεύει το έργο τέχνης. Μπορεί, λοιπόν, να μας βοηθήσει να καταδείξουμε το είδος των ερμηνευτικών προβλημάτων που σχετίζονται με την πρόθεση του καλλιτέχνη και για τα οποία αναζητήθηκε φιλοσοφικά μια καθοδηγητική αρχή.

Μπορούμε να ξεκινήσουμε από τη θέση ότι στον πίνακα του Velazquez, έχουμε την εντύπωση ότι η αναπαράσταση είναι, εκτός από απεικονιστική, έντονα *σημασιολογική*, υπό την έννοια ότι το έργο τέχνης αναπαριστά ένα νόημα. Υπάρχει, δηλαδή, η αίσθηση ότι η αναπαράσταση προσφέρει στο έργο σημασιολογικές ιδιότητες: ο καλλιτέχνης αποβλέπει στην αναπαράσταση πραγμάτων πέρα από αυτά που το γυμνό μάτι μπορεί να αντικρύσει. Έχουμε την εντύπωση ότι στον πίνακα εγγράφεται ένα νόημα, μια αλήθεια · ιδιότητες τις οποίες ο ζωγράφος μας καλεί να ερμηνεύσουμε. Κοντολογίς, φαίνεται ότι πέρα από την παρουσίαση μιας σκηνής ενός συμβάντος, ο πίνακας έχει έντονες συμβολικές προεκτάσεις.

²¹ Βλέπε Παράρτημα.

Στον πίνακα (διαστάσεων 318 x 276 εκ.) βλέπουμε ένα μεγάλο δωμάτιο στο παλάτι της Μαδρίτης του βασιλιά Φιλίππου του IV της Ισπανίας, και αρκετά πρόσωπα, αναγνωρίσιμα από την ισπανική αυλή. Η σκηνή, σύμφωνα με αρκετούς μελετητές, μοιάζει με φωτογραφικό στιγμιότυπο, σαν 'ο Velazquez να σταμάτησε μια πραγματική στιγμή μέσα στο χρόνο πολύ πριν εφευρεθεί η φωτογραφική μηχανή' (Gombrich 1950, 410). Μερικά πρόσωπα κοιτάζουν έξω από τον καμβά προς το θεατή, ενώ άλλα κοιτάζονται μεταξύ τους. Η νεαρή Ινφάντα Μαργαρίτα περιστοιχίζεται από τη συνοδεία της: τις Δεσποινίδες των Τιμών, τους νάνους Maribarbola και Nicolasito · πίσω τους δύο αυλικοί συζητούν, ενώ ο Αυλάρχης της Βασίλισσας José Nieto στέκεται στο άνοιγμα της πόρτας. Ο καθρέφτης στο πίσω μέρος του δωματίου δείχνει το είδωλο του βασιλικού ζεύγους. Ακριβώς πίσω τους, ο Velázquez απεικονίζει τον εαυτό του να εργάζεται σε ένα μεγάλο καμβά – κατ' ακρίβεια σε μέγεθος που παραπέμπει στον πραγματικό πίνακα *Las Meninas*. Ο ζωγράφος κοιτάζει προς τα έξω, πέρα από το χώρο του πίνακα, εκεί που ενδεχομένως θα στεκόταν ένας θεατής του πίνακα. Ο Velázquez φέρει στο στήθος του τον κόκκινο σταυρό των Ιπποτών του Santiago, ο οποίος ζωγραφίστηκε στον πίνακα μετά την ολοκλήρωση των *Las Meninas*, αφού ο Velázquez απέκτησε τελικά το status του ευγενούς το 1659.

Οι *Las Meninas* αποτελεί το κορυφαίο έργο του Velázquez – και μάλιστα η συμφωνία των θεωρητικών επ' αυτού είναι εντυπωσιακή. Μια μεγάλη μερίδα των μελετών που έχουν γραφεί γι' αυτό, εντοπίζουν το λόγο για τον οποίο ο συγκεκριμένος πίνακας προκάλεσε τόσο μεγάλη συζήτηση και θαυμασμό στις προθέσεις του δημιουργού του:

‘[Ο Velázquez] απέβλεπε από την αρχή στη δημιουργία ενός ιδιόμορφου πίνακα. Μπορεί κανείς σχεδόν να διαισθανθεί την πρόθεση να καταπλήξει το θεατή [...]. Το μέγεθος, η περίπλοκη σύνθεση, η απaráμιλλη τεχνική σηματοδοτούν το έργο ως ένα προμελετημένο μουσειακό έκθεμα. Αν αυτό ισχύει, τότε έχουμε αναγνωρίσει το βασικότερο ερώτημα για τις *Las Meninas* – τι ήλπιζε ο Velázquez να δείξει με αυτή την τεράστια επίδειξη των ταλέντων του;’ [Brown 1978, 90].

Με το άρθρο τους *Reflexions on Las Meninas: Paradox Lost* (1980), οι Snyder και Cohen επιχειρούν να αναιρέσουν τους ισχυρισμούς του J. Searle, ο οποίος (όπως και προηγούμενα ο Foucault) ταυτίζει τη θέση του ειδώλου, δηλαδή του βασιλικού ζεύγους, με αυτή των θεατών²². Αυτό το οποίο, εν προκειμένω, μας ενδιαφέρει είναι ότι οι Snyder και Cohen δηλώνουν ότι επιθυμούν να καταλήξουν σε μια ερμηνεία των *Las Meninas* η οποία 'δείχνει ότι η ζωγραφική μπορεί να συνεχίσει να γίνεται κατανοητή σαν ένα ανεξάντλητο σύμβολο της δύναμης της ζωγραφικής καθαυτής χωρίς να είναι αναγκαίο να επενδύεται με λογικά, γεωμετρικά ή μεταφυσικά αινίγματα'. Είναι αλήθεια ότι οι θεωρητικοί της τέχνης επικεντρώθηκαν στην αναδόμηση, μέσω αρχειακών ντοκουμέντων, των σχέσεων του Velazquez με τους πατρόνες του και τις κοινωνικές του φιλοδοξίες ενώ 'απέτυχαν να 'δώσουν την απαιτούμενη προσοχή σε ζητήματα που έχουν να κάνουν με τη «φύση της εικαστικής αναπαράστασης»' [Alpers 1995: 286].

Μπορούμε, λοιπόν, να προσπαθήσουμε να δούμε ποια θέση ένα μεταφυσικό αίνιγμα – αυτό της πρόθεσης του καλλιτέχνη – καταλαμβάνει στην ερμηνεία των Snyder και Cohen. Το επιχείρημα πίσω από την ερμηνεία τους δομείται στη διάκριση που κάνουν ανάμεσα στις τυπικές, εσωτερικές ιδιότητες ενός πίνακα, και στις 'περισσότερο ερμηνευτικές, εξωτερικές' ιδιότητες.

Οι Snyder και Cohen διατυπώνουν τρεις προτάσεις αναφορικά με τον πίνακα του Velazquez:

²² Δεν εμπίπτει στους στόχους του παρόντος η ανάπτυξη της επιχειρηματολογίας αναφορικά με το τεχνικό αυτό ζήτημα που εγείρουν οι *Las Meninas*. Επιγραμματικά αναφέρουμε ότι οι τέσσερις θέσεις που απορρίπτουν οι Snyder και Cohen είναι: (α) Ο πίνακας δεν γίνεται από την οπτική γωνία του ζωγράφου αλλά του υποκειμένου, δηλαδή του βασιλικού ζεύγους, (β) η προοπτική είναι «λογικά κλειστή» σε οποιοδήποτε καλλιτέχνη, (γ) σαν θεατές βλέπουμε τον εαυτό μας στον καθρέφτη, και επομένως, ψευδαισθησιακά είμαστε ο βασιλιάς και η βασίλισσα, και (δ) επειδή η προοπτική είναι κλειστή, ο καλλιτέχνης πρέπει να ζωγράφιζε τον πίνακα εβρισκόμενος μέσα στο πεδίο του πίνακα, και άρα το έργο *Las Meninas* είναι παράδοξο.

1. Ο πίνακας υπονοεί (ή εισηγείται, ή υποδηλώνει) ότι ο βασιλιάς και η βασίλισσα αντικρίζουν την απεικόνιση από μπροστά από το επίπεδο του πίνακα.
2. Ο καθρέφτης ανακλά το βασιλιά και τη βασίλισσα.
3. Η οπτική γωνία* του πίνακα είναι απέναντι από τον καθρέφτη [Snyder & Cohen 1980, 432].

Σύμφωνα με τους Snyder και Cohen, από τις τρεις αυτές προτάσεις ερμηνείας των *Las Meninas*, οι (2) και (3) βασίζονται αποκλειστικά σε μια τυπική (formal) ανάλυση, και υπό αυτή την έννοια είναι προτάσεις καθαρά εσωτερικές. Αντίθετα, η πρόταση (1) είναι τελείως διαφορετική: θα μπορούσαμε να πούμε ότι αφορά τις 'πραγματιστικές' ιδιότητες του πίνακα, ενώ οι (2) και (3) αφορούν τις 'συντακτικές' και 'σημασιολογικές' ιδιότητες. Με άλλα λόγια, η διερεύνηση των (2) και (3) στηρίζεται σε επιχειρήματα από τη γεωμετρία, την οπτική και τη θεωρία της προοπτικής. Ωστόσο, λένε οι Snyder και Cohen, με ανάλογα επιχειρήματα δεν μπορούμε να αποφανθούμε για την αλήθεια ή μη της ερμηνευτικής πρότασης (1). Μήπως λοιπόν αυτό σημαίνει ότι ανάλογες με την (1) ερωτήσεις είναι μη αποφασίσιμες; Μήπως τα ζητήματα που έχουν να κάνουν με την ερμηνεία ενός έργου τέχνης και τα οποία δεν εξαρτώνται αποκλειστικά από την «εσωτερική ανάλυση» του πίνακα, παραμένουν τελικά απροσδιόριστα; Με άλλα λόγια, αυτό σημαίνει ότι οι ερωτήσεις που έχουν να κάνουν με αυτό που ο καλλιτέχνης απέβλεπε να εννοηθεί μέσα από το έργο του, δεν μπορούν να απαντηθούν;

Οι Snyder και Cohen, αν και χαρακτηρίζουν την πρόταση (1) 'εξτερναλιστική' ως προς το έργο τέχνης, δεν φαίνεται ωστόσο να ασπάζονται μια τέτοια αντι – προθετική αντίληψη. Σε μια αρκετά διαφορετική γραμμή, διατυπώνουν την άποψη ότι 'αυτές οι εξτερναλιστικές, πραγματιστικές προτάσεις είναι πιθανόν να οδηγήσουν σε σύγχυση, εκτός και αν οι εσωτερικές, τυπικές (formal) προτάσεις διατυπωθούν σωστά στην αρχή'[Snyder & Cohen 1980, 432]. Φαίνεται, λοιπόν, ότι για τους Snyder και Cohen η ερμηνεία ενός έργου τέχνης και η αναφορά στο νόημα

* Με τον όρο 'οπτική γωνία' αποδίδεται ο όρος 'point of view' που χρησιμοποιούν οι Snyder και Cohen.

το οποίο είχε στο νου του ο καλλιτέχνης δεν είναι μια υπόθεση που αφορά την ψυχολογία ή ακόμη τη διερεύνηση στοιχείων από το βίο του καλλιτέχνη. Το γεγονός ότι ανακαλύπτουμε, λόγου χάριν, ότι ο Velazquez επιθυμούσε διακαώς να αποκτήσει το status του ευγενούς, μπορεί να διανοίγει το δρόμο για μια διαφορετική εξήγηση για την επιλογή του να απεικονίσει τον εαυτό του με τον τρόπο που το έπραξε στο *Las Meninas*, αλλά η προσκόλληση στην προσωπική ιστορία του ζωγράφου μας εμποδίζει από το να προσέξουμε τον πιθανό συμβολικό πλούτο που έχει η εικόνα του ζωγράφου στην εσωτερική οικονομία του έργου.

Η αντίληψη που σκιαγραφείται για την έννοια 'πρόθεση' και το ρόλο της στην ερμηνεία είναι ότι αυτή είναι απότοκη των προτάσεων που προκύπτουν από τη διερεύνηση της σύνθεσης του πίνακα και γενικότερα των 'εσωτερικών' ιδιοτήτων του έργου τέχνης. Χρησιμοποιώντας όρους από τη φιλοσοφία θα λέγαμε ότι η ερμηνεία της πρόθεσης του καλλιτέχνη *επιγίνεται* (*supervenies*) της ανάλυσης της σύνθεσης και των εσωτερικών ιδιοτήτων του έργου.

Ακόμη και στην περίπτωση των *Las Meninas* - έργο που συνιστά 'μια ρηξικέλευθη επιδοκιμασία του ζωγράφου στη γνώση της τέχνης του' - παραμένει γεγονός ότι ο αν και ο θεατής μπορεί να επιλέξει οποιαδήποτε θέση ως προοπτική χωρίς να υποχρεώνεται να έχει την ίδια προοπτική με το ζωγράφο, 'η σημασία του πίνακα ως μια έκφανση της «κλασικής εικαστικής αναπαράστασης» είναι να καταλάβουμε ότι η προοπτική δίνεται από τον πίνακα' [Snyder & Cohen 1980, 445].

Η πρόθεση του καλλιτέχνη, αυτό που 'ο Velázquez ήθελε, και ήθελε να καταλάβει ο θεατής ότι θέλει, είναι να εξαρτάται το είδωλο του καθρέφτη από αυτό που δεν φαίνεται στο ζωγραφισμένο καμβά' [Snyder & Cohen 1980, 445]. Επομένως, ο ρόλος της πρόθεσης του καλλιτέχνη στην ερμηνεία του έργου, για τους Snyder και Cohen, είναι *το αποτέλεσμα των όσων ο ίδιος εμφανίζει στον καμβά του και τίποτε περισσότερο*. Όπως και για τον Baxandall, η 'πρόθεση' αναφέρεται στο ίδιο το έργο και στον τρόπο με τον οποίο πάνω στην επιφάνεια του καμβά επιλύονται τα προβλήματα που ο καλλιτέχνης επέλεξε να θέσει (στην) με την τέχνη του.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Η παρούσα εργασία διερεύνησε μερικές από τις σημαντικότερες θέσεις που διατυπώθηκαν στα πλαίσια της αναλυτικής φιλοσοφίας αναφορικά με το ρόλο της πρόθεσης του καλλιτέχνη στην ερμηνεία του έργου τέχνης. Η συζήτηση περιστράφηκε γύρω από το (υποθετικό) διάκενο ανάμεσα σε αυτό που ο καλλιτέχνης αποβλέπει να μεταδώσει, και στην πρόσληψη του έργου του από το κοινό.

Το κείμενο των Wimsatt και Beardsley αποτέλεσε την αιχμή του δόρατος μιας πολυσυζητημένης επίθεσης απέναντι στην πρακτική της απόδοσης θεμελιώδους ρόλου στην πρόθεση του καλλιτέχνη κατά την ερμηνεία και αποτίμηση του έργου του. Οι Wimsatt και Beardsley στήριξαν το επιχείρημά τους ενάντια στην 'πλάνη της πρόθεσης' στη θέση ότι η γνώση του προθετικού περιεχομένου του καλλιτέχνη είναι άσχετη με την ερμηνεία και αξιολόγηση του έργου του, εφόσον αυτό που κάνουμε όταν ερμηνεύουμε ένα έργο τέχνης δεν έχει να κάνει με τα όσα ο καλλιτέχνης είχε στο νου του και *απέβλεπε* με τη δημιουργία του έργου, αλλά αυτό που κάνουμε είναι να ερμηνεύουμε το *αποτέλεσμα* των προτασιακών του στάσεων – το έργο τέχνης καθεαυτό.

Από την άλλη πλευρά, ο προθετικισμός στη σύγχρονη εκδοχή του (Hirsch, Iseminger), αναγνωρίζει μεν ότι οι σημασιολογικές ιδιότητες ενός έργου τέχνης καθορίζονται τόσο από ένα συμβατικό (στην περίπτωση της λογοτεχνίας, για παράδειγμα, γλωσσικό) πλαίσιο, θεωρεί δε ότι οι προθέσεις του καλλιτέχνη προσδιορίζουν ποιο από τα πιθανά συμβατικά νοήματα φέρει το έργο τέχνης. Με τον τρόπο αυτό, αποφεύγεται η αντίρρηση στην οποία είναι εκτεθειμένο το επιχείρημα υπέρ της πρόθεσης, λόγου χάριν, των Knapp και Michaels, σύμφωνα με την οποία ένα έργο τέχνης μπορεί να φέρει σημασιολογικές ιδιότητες οι οποίες *δεν περιορίζονται από το συμβατικό πλαίσιο*, αλλά είναι απότοκες αποκλειστικά του γεγονότος ότι ο καλλιτέχνης *απέβλεπε* στο να φέρει το έργο τέχνης τις συγκεκριμένες ιδιότητες.

Ο υποθετικός προθετικισμός (Levinson, Nathan) συνόψισε την προσπάθεια να υποστηριχθεί μια μετριοπαθέστερη στάση ανάμεσα στον προθετικιστικές και στις αντι – προθετικιστικές θέσεις για την ερμηνεία των σημασιολογικών ιδιοτήτων ενός έργου τέχνης. Από την πλευρά των προθετικιστών, ο υποθετικός προθετικισμός κράτησε τη θέση ότι οι σημασιολογικές ιδιότητες του έργου τέχνης αποκτήθηκαν ως αποτέλεσμα του νοητικού, προθετικού περιεχομένου του καλλιτέχνη · ωστόσο, η ερμηνεία του έργου τέχνης προκύπτει μέσα από τις προτασιακές στάσεις που ο παρατηρητής *αποδίδει* στον καλλιτέχνη.

Κάνοντας λόγο για την πρόθεση του ομιλητή, αναφερθήκαμε πρωτίστως σε αυτό που κάθε καλλιτέχνης ή συγγραφέας έχει στο νου του: ένα συγκεκριμένο προτασιακό περιεχόμενο, ένα σύνολο νοητικών συμβάντων, ένα «θέλαιν ειπείν» · με άλλα λόγια, ένα σύνολο ιδιωτικών συμβάντων. Η συζήτηση, λοιπόν, στην ουσία έχει να κάνει με το κατά πόσο η πρόθεση θεωρούμενη κατ' αυτό τον τρόπο, καθορίζει εν πολλοίς, εξ' ολοκλήρου ή καθόλου την ερμηνεία του έργου τέχνης. Οι θεωρίες που αποδέχονται ότι η πρόθεση του καλλιτέχνη καθορίζει την ερμηνεία των σημασιολογικών ιδιοτήτων συναντούν δυσκολία στην εξήγηση του πώς ένα σύνολο νοητικών, ιδιωτικών συμβάντων είναι προσβάσιμο και, επομένως, προσδιορίσιμο.

Υπάρχει ένας ισχυρισμός, ο οποίος δεν μπορεί λογικά να αμφισβητηθεί: πρόκειται για τη θέση ότι το έργο τέχνης είναι αποτέλεσμα των συμβάντων που έλαβαν χώρα μέσα στο νου του καλλιτέχνη. Κατά συνέπεια, οι σημασιολογικές ιδιότητες που το έργο απέκτησε είναι *απότοκες* των προτασιακών στάσεων του καλλιτέχνη. Ωστόσο, από τον προηγούμενο ισχυρισμό δεν έπεται λογικά ότι οι σημασιολογικές ιδιότητες ενός έργου τέχνης αναλύονται στη βάση των προτασιακών στάσεων του καλλιτέχνη. Με άλλα λόγια, δεν αποτελεί *λογική αναγκαιότητα* να εξηγήσουμε τις σημασιολογικές ιδιότητες που φέρει ένα έργο τέχνης στη βάση των γνώσεών μας αναφορικά με το τι είχε ο καλλιτέχνης στο νου του (ακόμη και αν δεχτούμε ότι μπορούμε να έχουμε μια *αληθή δικαιολογημένη πεποίθηση* για το περιεχόμενο του νου του).

Οι σημασιολογικές ιδιότητες που φέρει ένα έργο τέχνης αναγνωρίζονται ως τέτοιες ακριβώς επειδή 'λογοδοτούν' σε ένα συμβατικό εννοιολογικό σύστημα. Αυτό μπορεί να είναι το γλωσσικό σύστημα, το σύνολο ή ένα ορισμένο μέρος της λογοτεχνικής ή εικαστικής πρακτικής, το σύνολο του προσωπικού έργου του καλλιτέχνη (ή, για παράδειγμα, οι 'περιστάσεις δημιουργίας' στην ερμηνεία του πίνακα του Picasso από τον Baxandall). Εάν οι σημασιολογικές ιδιότητες ενός έργου τέχνης δεν μπορούσαν να αναλυθούν στη βάση ενός συμβατικού συστήματος, τότε αυτές δεν θα αποτελούσαν καν αισθητικές ιδιότητες του έργου. Η υπόθεση ότι το νόημα ενός έργου τέχνης αναλύεται στη βάση νοητικών όντων του καλλιτέχνη, συναντά την εξής δυσκολία: εάν μεν είναι δυνατή, τότε σημαίνει ότι το προθετικό περιεχόμενο του καλλιτέχνη δεν είναι ιδιωτικό, εφόσον μπορούμε προφανώς να το γνωρίζουμε. Μα εάν μπορούμε να το γνωρίζουμε, τότε αυτό πρέπει να είναι σε μια γλώσσα συμβατική, και άρα οδηγούμαστε και πάλι στην αρχική υπόθεση ότι οι σημασιολογικές ιδιότητες του έργου τέχνης αναλύονται στη βάση όρων από ένα συμβατικό εννοιολογικό σύστημα²³. Η *απόδοση*, με άλλα λόγια, προτασιακών στάσεων στον καλλιτέχνη μέσω ενός έργου του γίνεται διότι οι αισθητικές ιδιότητες που φέρει το έργο τέχνης αναγνωρίζονται ως τέτοιες *εντός πλαισίου* ενός δεδομένου συστήματος εννοιών.

Πέρα από αυτά, η αντίληψη ότι οι σημασιολογικές ιδιότητες ενός έργου τέχνης αναλύονται βάσει της πρόθεσης του καλλιτέχνη οδηγεί στην παραγνώριση των εσωτερικών αισθητικών ιδιοτήτων που φέρει το έργο τέχνης και μπορεί να οδηγήσει σε αξιόλογες – πλην όμως όχι αισθητικές, κρίσεις για το έργο τέχνης. Τα αντικείμενα που συνιστούν έργα τέχνης είναι αυτόνομα, στέκονται από μόνα τους, διότι ακόμη και όταν φέρουν καινοφανείς ιδιότητες, αυτό γίνεται στα πλαίσια πολλών καθιερωμένων αισθητικών ιδιοτήτων. Η ερμηνεία ενός έργου τέχνης είναι μια συνομιλία των παρατηρητών με το ίδιο το έργο, και όχι με το δημιουργό του.

²³ Πρόκειται για μια απλή παραλλαγή του επιχειρήματος του Wittgenstein κατά της δυνατότητας ύπαρξης ιδιωτικής γλώσσας, βλέπε *Φιλοσοφικές Έρευνες* 242 – 258.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Alpers, S.

1995, *Interpretation without Representation, or, The Viewing of Las Meninas*, in Fernie, E. (ed.) *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*, London: Phaidon.

Barthes, R.

1968, *Ο Θάνατος του Συγγραφέα*, Εικόνα – Μουσική – Κείμενο, μτφρ. Γ. Σπανός, Αθήνα: Πλέθρον, 1998.

Brown, J.

1978, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton: N.J.

Carroll, N.

1997, *The Intentional Fallacy: Defending Myself*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 3, Summer 1997.

1992, *Art, Intention, and Conversation*, in G. Iseminger (ed) 1992.

Cohen, M.

1977, *Aesthetic Essence*, Dickie and Sclafani (ed.), New York: St. Martin's Press.

Davies, D.

1999, *Artistic Intentions and the Ontology of Art*, *British Journal of Aesthetics*, Vol.39, No 2, April 1999.

Derrida, J.

1988, *Limited Inc*, Evanston IL: Northwestern University Press.

Dickie, G.

2001, *Art and Value*, Malden, MA: Blackwell.

Dickie G., Sclafani, R. (ed.)

1989, *Aesthetics: A Critical Anthology*, New York: St. Martin's Press.

Collinwood,

1938, *The Principles of Art*, New York: Oxford University Press, 1958.

Croce, B.

1902, *Η Εποπτεία και η Έκφραση*, μτφρ. Γ. Ανδρεάδης, Δευκαλίων Τομ. 6, Αρ. 18, 1977.

1902, *The Aesthetic as the Science of Expression and of the Linguistic in General*, μτφρ. C. Lyas, Cambridge University Press, 1992.

Baxandall, M.

1985, *Intentional Visual Interest: Picasso's Portrait of Kahnweiler, Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, Yale: Yale University Press, 1987

Beardsley, M.

1975, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα: Νεφέλη, 1998.

1958, *Aesthetics*, New York: Harcourt, Brace and World, 1958.

Danto,

1997, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, USA: Princeton University Press.

Dewey, J.

1934, *Art as an Experience*, USA: Perigee Books, 1980.

Grice, H. P.

1989, *Studies in the Ways of Words*, Cambridge MA: Harvard University Press, 1989.

1957, *Meaning*, *Philosophical Review*, LXVI.

Ingarden, R.

1964, *Καλλιτεχνικές και Αισθητικές Αξίες*, μτφρ. Κ. Ιωαννίδη, Δευκαλίων, Τόμ. 6, Αρ. 18, 1977.

Iseminger, G. (ed)

1992, *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Temple University Press, 1992.

1973, *Roman Ingarden and the Aesthetic Object, Philosophy and Phenomenological Research* 33.

Knapp, Steven & Walter Benn Michaels

1985, *The Impossibility of Intentionless Meaning, Against Theory*, (Ed) W. J. T. Mitchell, Chicago: University of Chicago Press, 1985.

Langer, S.

1957, *Problems of Art*, New York: Oxford University Press.

Lehrer, K.

2004, *Representation in Painting and Consciousness*, Philosophical Studies 117.

Levinson, J.

1992, *Intention and Interpretation: A Last Look*, in G. Iseminger (ed), 1992.

Lyas, C.

1992, *Wittgensteinian Intentions*, in G. Iseminger (ed), 1992.

Μήτσου – Παππά, Μ.

1977, *Σχέδιο χαρτογράφησης της σύγχρονης αισθητικής, Δευκαλίων* Τομ.6, Αρ. 18, 1977.

Margolis, J. (ed)

1978, *Philosophy Looks at the Arts*, Philadelphia: Temple University Press, 1978.

Mitchell, W.J.T.

1985, *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*, Chicago: University of Chicago Press.

Montgomery, Marion

1965, *On Reading "The Intentional Fallacy": The Problem of "Internal Evidence"*, *College English*, Vol. 26, No. 7, Apr., 1965.

Νικολινάκος, Δ.

2007, *Η Φιλοσοφική Στροφή στην Τέχνη: Η Αντι – αισθητική και η Τέχνη της Αδιαφορίας*, *Cogito*, Τεύχος 07, Οκτώβριος 2007.

Nathan, D. O

2005, *A Paradox in Intentionalism*, *British Journal of Aesthetics*, Vol.45, No 1, January 2005.

1992, *Irony, Metaphor, and the Problem of Intention*, in Iseminger (ed), 1992.

Richards, I.A,

1929, *Τα Τέσσερα Είδη Νοήματος*, μτφρ. Φ. Καβουκόπουλος, *Δευκαλιων*, Τομ. 8, Αρ. 25, 1979.

Robinson, J.

2005, *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music and Art*, Oxford: Clarendon Press.

Rubin, W.

1996, *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*, New York: The Museum of Modern Art.

Schiffer, S.

1987, *Remnants of Meaning*, Cambridge Mass: MIT Press, 1989.

Shusterman, R.

2000, *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Ithaca: Cornell University Press.

Sircello, G.

1972, *Expressive Properties of Art, Mind & Art: An Essay on the Varieties of Expression*, Princeton University Press, 1972.

Snyder, J., Cohen. T.

1980, *Reflexions on Las Meninas: Paradox Lost*, *Critical Inquiry*, no. 6, Spring 1980.

Tormey, A.

1971, *The Concept of Expression: A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Hirsch, E.D

1967, *In Defense of the Author, Validity in Interpretation*, New Haven and London: Yale University Press, 1967.

1983, *Against Theory?*, in Mitchell (ed) (1985).

Πούλος, Τ.

2007, *Δύο τροπές του αισθητικού: Κρότσε και Γκράμσι, Πολίτης*, Τεύχος 160, Νοέμβριος 2007.

Wimsatt, William K. & Monroe C. Beardsley

1946, *The Intentional Fallacy*, in Margolis (ed) 1978.

1954, *Η θυμική Πλάνη*, μτφρ. Φ. Καβουκόπουλος, *Δευκαλίων* Τομ. 8, Αρ. 25, 1979.

Wimsatt, W.K.

1976, *Genesis: A Fallacy Revisited, On Literary Intention*, on D. Newton-de Molina (ed), Edinburgh: University of Edinburgh Press, 1976.

Wittgenstein, L.

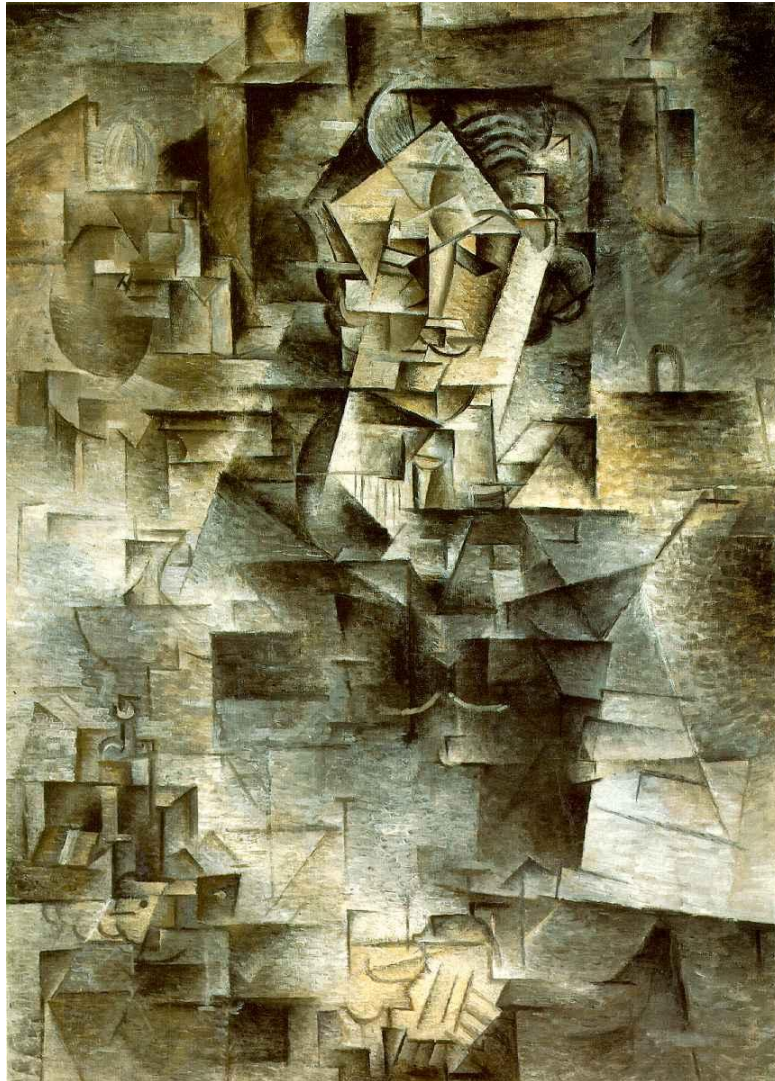
1953, *Φιλοσοφικές Έρευνες*, μτφρ. Π. Χριστοδουλίδης, Αθήνα: Παπαζήσης, 1977.

Ώστιν, Τζ.Λ.

1962, *Πώς να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*, μτφρ. Α. Μπίστης, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2003

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

P. Picasso, *The Portrait of Kahnweiler* (1910)



D. Velázquez, *Las Meninas* (1656)

